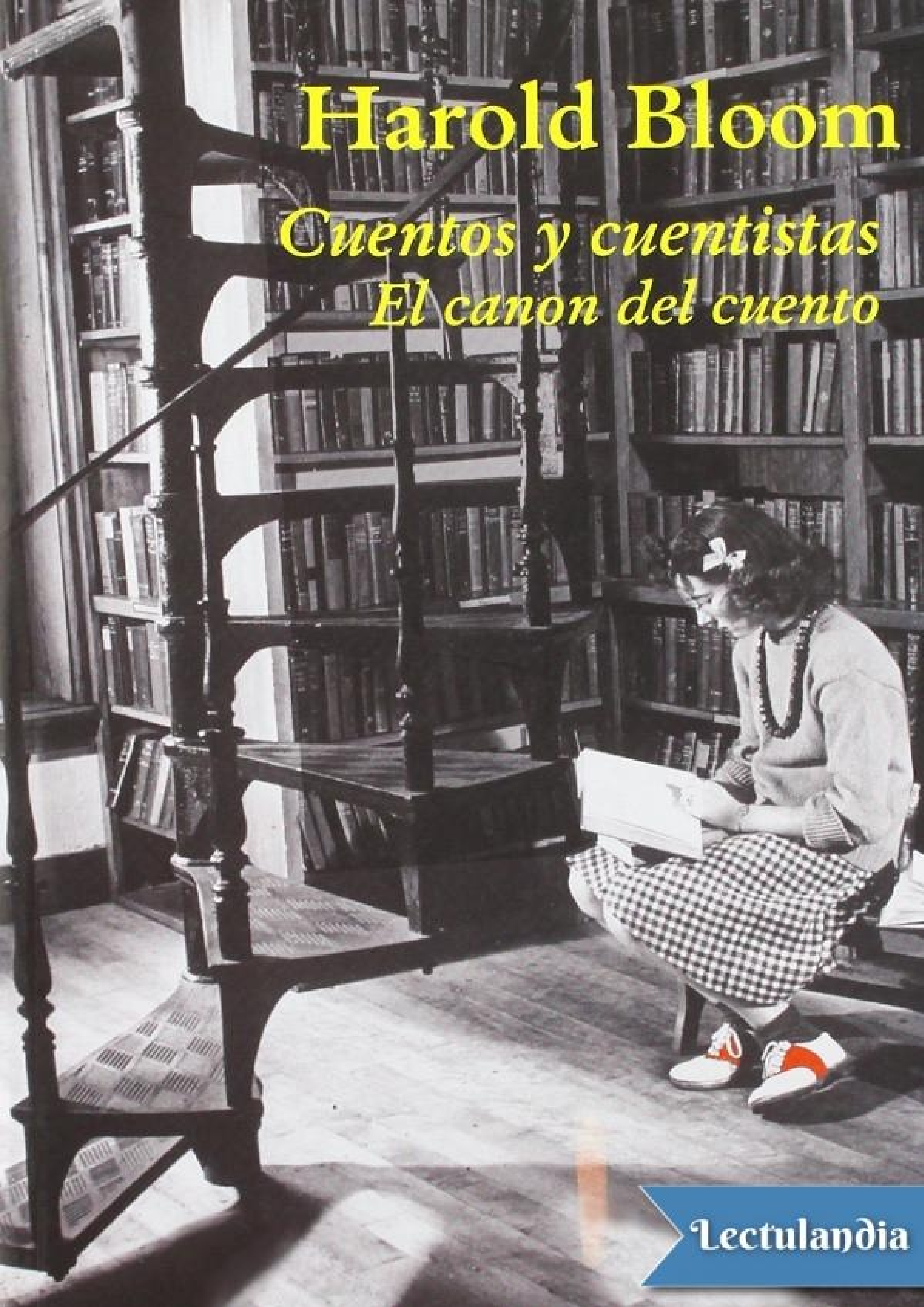

Harold Bloom
Cuentos y cuentistas
El canon del cuento
Lectulandia

Bloom recoge en este volumen, fruto de veinte años de trabajo, uno de los libros de crítica literaria dedicada al cuento más importante hasta ahora publicado, por primera vez traducido ahora al español. De tal forma que podemos afirmar que con esta obra Bloom ha marcado un verdadero 'canon del cuento'. Bloom no se limita a facilitarnos una lista, una colección de sus cuentistas favoritos, sino que aporta jugosas reflexiones sobre la narrativa breve, su dinámica interna propia y única, y su naturaleza ambigua como género independiente de la épica, de la novela o de la poesía. Bloom señala, en este sentido, la dificultad que siempre ha tenido el cuento para alzarse como un género definible.

Los 39 cuentistas escogidos por Bloom, tan distintos, responden no obstante a un patrón común que los hermana; aunque sus cuentos son muy distintos, todos se basan en una de estas dos tradiciones: la de Chéjov, por un lado, o la de Poe, Kafka y Borges, por otro. La ambigüedad del género cuento quizá nunca se resuelva, pero siempre habrá diálogos internos entre unos cuentistas y otros, de tal manera que, sostiene Bloom, 'los cuentos se relacionen los unos con los otros como milagros'.

Harold Bloom

Cuentos y cuentistas

ePub r1.0
Titivillus 26.08.2021

Harold Bloom, 2005
Traducción: Tomás Cuadrado

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

NOTA A LA EDICIÓN

El libro que tiene el lector en sus manos corresponde a un volumen independiente de la Bloom's Literary Criticism, una monumental colección de crítica literaria en seis volúmenes, editada por la Chelsea House Publishers y dirigida y presentada por el prestigioso crítico y escritor Harold Bloom. Esta colección, casi enciclopédica, recoge el fruto de veinte años de trabajo, y se convierte así en la primera obra de referencia de la interpretación literaria contemporánea. Este volumen es uno de los libros de crítica literaria dedicada al cuento más importantes hasta ahora publicados, de tal forma que podemos afirmar que con esta obra el autor ha marcado un verdadero «Canon del cuento». Bloom no se limita a facilitamos una lista, una colección de sus cuentistas favoritos, sino que aporta jugosas reflexiones sobre la narrativa breve, su dinámica interna propia y única, y su naturaleza ambigua como género independiente de la épica, de la novela o de la poesía. Bloom señala, en este sentido, la dificultad que siempre ha tenido el cuento para alzarse como un género definible. Los treinta y nueve cuentistas escogidos por Bloom, tan distintos, responden no obstante a un patrón común que los hermana; aunque sus cuentos son muy distintos, todos se basan en una de estas dos tradiciones: la de Chéjov, por un lado, o la de Poe, Kafka y Borges, por otro. La ambigüedad del género cuento quizá nunca se resuelva, pero siempre habrá diálogos internos entre unos cuentistas y otros, de tal manera que, sostiene Bloom, «los cuentos se relacionen los unos con los otros como milagros».

Las traducciones de los fragmentos de los relatos donde no se indica la edición española disponible son responsabilidad del traductor. Agradecemos a la librería Tres rosas amarillas, a la editorial Valdemar y a P. F. Amigot, así como al personal de la Biblioteca Pública Central de Madrid, su inestimable colaboración en la realización de esta obra.

FCO. JAVIER JIMÉNEZ
Editor

PREFACIO

Comencé editando antologías de crítica literaria para la editorial Chelsea House a comienzos de 1984 y el primer volumen, *Edgar Alian Poe: Modem Critical Views*, se publicó en enero de 1985, así que ahora se cumple el vigésimo aniversario[1] de una aventura un tanto quijotesca. Si me preguntan cuántos libros individuales han formado parte de este proyecto ya no sería capaz de dar una repuesta precisa, pues en un período de tiempo tan largo muchos volúmenes quedan descatalogados, e incluso series enteras se han interrumpido. Un cálculo aproximado daría más de un millar de antologías individuales; puede que sea una cantidad poco sensata para haber sido reunida y presentada por un solo crítico.

Algunos de estos libros han aparecido en lugares inesperados: en habitaciones de hotel en Bolonia y Valencia, Coimbra y Oslo; en puestos de libros de viejo en Fráncfort y Niza; sobre estanterías de escritores allá donde he ido. Mandé un lote como respuesta a una petición de una biblioteca universitaria de Macedonia, y he donado algunos de ellos, también tras petición, a unos cuantos presidiarios que cumplen cadena perpetua en cárceles de Estados Unidos. Mil libros a lo largo de dos décadas pueden llegar a muchas orillas y a muchas vidas; y a mis setenta y cuatro años estoy un tanto desconcertado por lo extraño de la empresa, especialmente ahora que ha saltado de un siglo a otro.

No se puede decir que yo haya refrendado todo ensayo crítico que se ha reeditado como ponen de manifiesto las notas de mi editor. Sin embargo, los

libros han de reflejar razonablemente los modos de crítica actuales y las modas educativas, no todos ellos santos de mi devoción. Pero es que yo soy un dinosaurio, alegremente bautizado por mí mismo con el nombre de «Bloom Brontosaurus Bardolator». Yo acepto únicamente tres criterios de grandeza en la literatura de imaginación: esplendor estético, poder cognitivo y sabiduría. Lo que se ha dado ahora en llamar «relevancia» terminará en el cubo de la basura en menos de una generación, ya que nuestra sociedad —de forma un tanto tardía— va enmendando prejuicios e injusticias. Las modas en literatura y en crítica caducan como piezas típicas de una época determinada. Pero el mobiliario viejo y bien hecho sobrevive como antigüedad valiosa, destino que no es el de las exhortaciones imaginativas e ideológicas mal fabricadas.

El tiempo, que nos va deteriorando hasta que nos destruye, es aún más despiadado a la hora de arrumbar novelas, poemas, obras de teatro y cuentos inconsistentes, por mucha virtud que muestren. Dense un paseo por alguna biblioteca y fíjense en las obras maestras de hace treinta años: puede que unos pocos libros olvidados tengan valor, pero la iniquidad del olvido ha sido el resultado en la mayoría de los *best sellers* de la venganza implacable del tiempo. El otro día un amigo y antiguo alumno me contaba que el primero de los poetas laureados de América del siglo XX había sido Joseph Auslander[2], que mi todavía buena memoria no logra ubicar. Últimamente la señora Felicia Hemans[3] está siendo objeto de estudio y explicada por un buen número de estudiosas feministas del Romanticismo. De los poemas de aquella valiente sabia que escribía para dar de comer a su prole únicamente recuerdo el primer verso de «Casabianca», y solo porque Mark Twain añadió otro de su propia cosecha para hacer un pareado:

The boy stood on the burning deck
Eating peanuts by the peck[4].

De todas formas, yo no pretendo afirmar la inutilidad social de la literatura pese a que admiro la grandiosa declaración de Oscar Wilde: «Todo arte es perfectamente inútil». Shakespeare podría servir aquí como ejemplo del gran efecto benéfico que comporta la más alta literatura: si es apreciada con propiedad puede sanar parte de la violencia que se genera en cualquier tipo de sociedad. A mi juicio Walt Whitman es el escritor clave que ha surgido hasta ahora en las Américas —la del Norte, la Central, la del Sur y la del Caribe— tanto en inglés, español, portugués, francés, yidis u otras lenguas. Y Walt Whitman es un sanador, un poeta-profeta que descubrió su

pragmática vocación sirviendo como enfermero voluntario y sin sueldo en los hospitales de Washington D. C. durante la Guerra de Secesión. Leer y entender adecuadamente a Whitman puede ser una educación en la autoconfianza y en la cura de la propia conciencia.

La función de la crítica literaria, tal y como yo la concibo a mi edad cada vez más provecta, consiste principalmente en reconocimiento y apreciación —en el sentido de Walter Pater[5]— que mezcla análisis y valoración. Cuando Pater hablaba de «el arte por amor al arte» incluía implícitamente en su declaración lo que D. H. Lawrence quería decir con «el arte por amor a la vida». Lawrence, el más provocador de los vitalistas poswhitmanianos, padece hoy en día un eclipse total en la enseñanza superior de las naciones angloparlantes. Las feministas lo han proscrito con sus acusaciones de misoginia, y afirman de él que lo que anhelaba era que las mujeres renunciaran al placer del sexo. Basándose en esta suposición los estudiantes pierden la experiencia de leer a uno de los principales autores del siglo XX, novelista excepcional, cuentista, poeta, crítico y profeta a un tiempo.

Un proyecto tan vasto como este de Chelsea House Literary Criticism refleja sin duda los defectos y las virtudes de su editor. La exhaustividad ha sido uno de los objetivos perseguidos y he intentado (en la mayoría de las ocasiones) dejar a un lado mis propias opiniones literarias. Me apena que el mercado mantenga un volumen tan grande de libros descatalogados, si bien me consuela el ejemplo de mi ídolo, el doctor Samuel Johnson, en su *Vidas de los poetas*. Los libreros (que eran al mismo tiempo editores y vendedores) elegían a los poetas, y Johnson fue capaz de decir exactamente lo que pensaba de cada uno. ¿Quién recuerda a aquellos ilustres Yalden[6], Sprat[7], Roscommon[8] y Stepney[9]? Sería desagradable para mí nombrar a sus equivalentes contemporáneos, pero su nombre es legión.

En esta búsqueda he aprendido sobre todo el concepto de exhaustividad, que me ha enseñado a escribir para un público amplio. La crítica literaria es al mismo tiempo un modo individual y colectivo. Tiene sus titanes como Johnson, Coleridge, Lessing, Goethe, Hazlitt, Sainte-Beuve, Pater, Curtius, Valéry, Frye, Empson, Kennneth Burke. Pero la mayoría de los que reproduzco no pueden tener tanta eminencia; hay que conformarse con lo que hay. A lo largo de toda una vida leyendo y enseñando se aprende tanto de tantos que uno no llega a tener muy claro cuáles son sus deudas intelectuales. Nunca llegaré a conocer a cientos de aquellos a quienes he reeditado, pero me han ayudado a ilustrarme en la medida en que he sido capaz de aprender de alguien que ha sido un huésped de otras mentes.

INTRODUCCIÓN

A pesar de que se incluyen aquí comentarios sobre treinta y nueve maestros del cuento, he de lamentar ausencias como la de Alice Munro, Saki, Edna O'Brien, A. E. Coppard, Frank O'Connor, Katherine Mansfield y enormes figuras anteriores como E. T. A. Hoffmann, Kleist, Tolstoi, Léskov y Hardy, entre muchos otros.

Frank O'Connor escribió un estudio muy provocador sobre el cuento, *La voz solitaria*, que todavía me suscita un útil desacuerdo. Siempre me sorprende que O'Connor fuera tan espléndido con Shakespeare a pesar de que *La voz solitaria* en ningún momento llegue a ser tan distinguido como *Shakespeare's Progress*, uno de los admirables estudios literarios sobre el más grande de todos los escritores. Quizás O'Connor estuviera demasiado cerca del arte del cuento, al que él veía como la voz solitaria de «grupos de población sumergida». O'Connor se vio obligado a creer que el cuento se mantenía por su propia naturaleza alejado de la colectividad: romántico, individualista e intransigente.

Puedo reconocer a D. H. Lawrence y a James Joyce, a Hemingway y a Katherine Anne Porter en esa afirmación, pero no a Hans Christian Andersen, a Turgueniev, a Mark Twain, a Tolstoi, a Kipling, a Isaac Bábel. La poesía lírica desde el Renacimiento hasta W. B. Yeats, pasando por los románticos, emana de la soledad de las alturas, pero los cuentos tampoco han de reflejar necesariamente ninguna dialéctica social concreta.

El cuento no tiene a ningún Homero o Shakespeare, ningún Dickens o Proust: ni siquiera de Turgueniev o de Chéjov, de Joyce o de Lawrence, Borges o Kafka, de Flannery O'Connor o Edna O'Brien se puede decir que dominen la forma. Cuando oigo mencionar el género de la épica en quien primero pienso es en Homero o en Milton; y casi todo el mundo a la mención de una obra dramática en verso responde con *Hamlet*. ¿Será acaso una mera particularidad personal el que los cuentos evoquen de forma inmediata en mí un sentido de multiplicidad mientras que los poemas líricos me sugieran a Shelley y a Keats? ¿Hay algo más anónimo respecto al cuento que la forma? Frank O'Connor rechazaría mi pregunta: el individualismo y la intransigencia a duras penas son compatibles con el anonimato. Sospecho que existen elementos genéricos que unen a los cuentos de manera más íntima que los rasgos comunes de poemas, obras de teatro y novelas.

Y, sin embargo, si me paro a pensar en algunos de mis cuentistas favoritos del siglo XX, digamos Henry James y D. H. Lawrence, apenas tengo conciencia de que estén escribiendo en el mismo género: el extraordinario vitalismo de Lawrence es expresionista; los matices de James son impresionistas. Frank O'Connor, fiel a su obsesión crítica, hace balance de Lawrence diciendo que «huyó de la población sumergida entre la cual Había crecido», pero yo creo que se trata de una valoración limitada del impulso de Lawrence por escapar a nuestra condición natural de caídos: «nuestra crucifixión en el sexo», como él escribió. James permanece en su mundo de origen al tiempo que mezcla sexualidad y fantasmagoría en una solución fascinante. Y entonces, ¿qué poseían en común Lawrence y James como escritores de cuentos?

El Lawrence cuentista derivaba de Thomas Hardy, mientras que James mezcló a Turgueniev y a Hawthorne. Sin embargo, ni Lawrence ni James era escritores fantásticos a la manera de Hans Christian Andersen, Poe, Gógol, Lewis Carroll, Kafka y Borges. Si la tradición principal del cuento es chejoviana, alterna con el modo kafkiano-borgesiano, de pesadillas fantasmagóricas. Lawrence y James cuentan con cualidades reconocibles que son chejovianas, y ninguno de ellos fue precursor de Borges.

Frank O'Connor concibió el cuento como un arte chejoviano atestado de «una nueva población sumergida de médicos, profesores, y a veces sacerdotes». Sin embargo, cuando leo a Chéjov tengo la impresión de que todo el mundo está sumergido por la soledad y la falta de comprensión. Cuando censura a Kipling por tener demasiada conciencia de grupo,

O'Connor no me parece en absoluto coherente. ¿Acaso para que un cuento perdure ha de versar sobre la soledad del hombre?

Mark Twain, Thomas Mann, Hemingway, Faulkner y Scott Fitzgerald sabían todos mucho de soledad, pero difícilmente me parece que eso sea lo central en ninguno de ellos a la hora de contar historias. Lawrence nos pidió que confiáramos en el relato, no en el artista, y las grandes historias muy raras veces manifiestan un único aspecto del ser humano. Me pregunto cuál será mi favorita entre todas las historias comentadas en este volumen. ¿Será «Así se hacía en Odesa», de Bábel, o «Tía Dolor de Muelas» de Hans Christian Andersen? Benia Krik[10], de Bábel, y la diablesa Tía Dolor de Muelas no son otra cosa que voces sumergidas. Acaso los cuentos se relacionen los unos con los otros solo como milagros.

HAROLD BLOOM

CUENTOS Y CUENTISTAS
EL CANON DEL CUENTO

ALEXANDER PUSHKIN
(1799-1837)

De los cuentos en prosa de Pushkin, el que mayor fuerza tiene claramente es la novela corta *La dama de picas*, a pesar de que la mayor extensión de *La hija del capitán* revela algunos de los recursos narrativos más variados de Pushkin. Paul Debreczeny ha culminado la tradición crítica rusa con su lectura de *La dama de picas* como una parábola cabalística, y no deseo añadir nada al intrincado desvelamiento que realiza Debreczeny del denso simbolismo del relato. Pero, como crítico cabalista que yo mismo soy, sé que una parábola cabalística, ya sea en Pushkin o en Kafka, nos muestra que la retórica, la cosmología y la psicología no son tres materias distintas sino tres en una, y por eso me centraré en la psicología de *La dama de picas*.

¿Cuál es la secreta desgracia que expresa la Condesa, la dama de picas? ¿La atemoriza Guermann hasta la muerte, o es ella quien le pasa a él la maldición de Saint-Germain y es solamente entonces cuando ya puede morir? Lo que con seguridad sabemos de la Condesa es que ha sido, es y será rancia, una adecuada amante para Saint-Germain (si eso es lo que era). Lo que sabemos de Guermann con mayor certeza es que él es igual de rancio, pero a diferencia de la Condesa él cae presa de la ironía cada vez que habla. Las ironías más extraordinarias se dan en la primera frase y en la última que le oímos decir: «Me atrae mucho el juego, pero no estoy en condiciones de sacrificar lo imprescindible con la esperanza de salir sobrado»**[11]**, y el mascullar lunático y repetitivo de «Tres, siete, ¡as! Tres, siete, ¡reina!». Por supuesto que sí sacrifica lo esencial de la vida, y esa identificación de la Condesa con la dama de picas o la muerte en vida que irónicamente sustituye al as de fortuna oculta es la corona cabalística, a la vez pináculo y abismo de la nada.

Psicológicamente Guermann y la Condesa son muy parecidos: ambos son suma de la ambición mundana y de lo diabólico, pero la Condesa no aceptará a Guermann como su iniciado hasta que ella haya muerto. Mientras siga viva todo lo que le dirá a Guermann será: «Era una broma». Es de nuevo una ironía demoniaca a la que Guermann responde: «No hay que hacer bromas con eso», ya que su última broma hará que él enloquezca al consistir dicha

broma en la sustitución cabalística del as por la dama de picas. Y, sin embargo, la aparición de la Condesa habla en unos términos que no casan con gran parte del simbolismo sobredeterminado del relato:

> —He venido a verte en contra de mi voluntad —dijo la condesa con voz firme—. Pero se me ha ordenado que cumpla tu deseo. El tres, el siete y el as, uno tras otro, te harán ganar; pero con una condición: que no apuestes más de una carta al día y que en lo sucesivo no juegues nunca más. Te perdono mi muerte con tal de que te cases con mi protegida Lisaveta Ivánovna[12].

¿Es Saint-Germain o es el diablo mismo, cada uno de ellos supuestamente al otro lado de la vida, quien le ha ordenado venir? ¿A quién pertenece la mentira de la última carta: a ella o a un poder superior a ella? ¿Por qué habría ella de querer que Guermann tomara a la pobre Lisaveta Ivánovna? ¿Es que ahora se preocupa de su protegida, o se trata de una maldad hacia todas las cosas? ¿Por qué tres días para la partida de cartas en vez de uno solo? No creo que haya respuestas estéticas para estas preguntas. Lo que importa desde el punto de vista estético es que estamos obligados a contestarlas, que también nosotros nos vemos arrastrados por esta narración cabalística de compulsiones, decepciones, traiciones y campañas napoleónicas. Pushkin ha creado un universo sobredeterminado y nos ha colocado con firmeza dentro de él, y donde estamos sujetos a las mismas fuerzas temibles que sus protagonistas tienen que resistir.

El tropo que rige el universo de *La dama de picas* es dantesco, un exilio en el Purgatorio: «Conocerás el sabor de la sal en el pan de otro, y cuán triste subir y bajar sus escaleras». Eso es Dante en Rávena y Lisaveta Ivánovna en casa de la Condesa, pero aquellas escaleras del Purgatorio también las suben Guermann y la Condesa, ambos para su desgracia. El poder de *La dama de picas* es purgatorial e infernal y el lector, expuesto a los dos reinos, elige el camino de la parábola: o una escalera que sube estrecha y tortuosa, o la locura del descenso de Guermann, hacia el exterior y en picado en una noche invernal.

NATHANIEL HAWTHORNE
(1804-1864)

I

El *Hawthorne* de Henry James se publicó en diciembre de 1879 en Londres, en la colección «Hombres de letras ingleses». Volumen único entre los treinta y nueve de ese grupo: se trataba de un estudio crítico de un americano sobre otro americano. Solo Hawthorne parecía digno de ser considerado un hombre de letras inglés y solo James parecía capaz de ser un crítico americano. Quizás este contexto pesó demasiado sobre James, cuyo *Hawthorne* tiende de manera absurda a la alabanza excesiva, o quizá es que Hawthorne produjo en James una angustia que ni siquiera George Eliot consiguió que experimentara el americano autoexiliado. Sea cual fuere la razón, James escribió un estudio que ha de leerse entre líneas, como en el siguiente párrafo final:

> Él era un genio bello, natural, original, y su vida había estado singularmente exenta de preocupaciones mundanas y de esfuerzos vulgares. Había sido tan pura, tan simple, tan sencilla como su obra. Había vivido fundamentalmente para sus afectos domésticos, que eran de la más tierna condición; y después —sin ansia, sin pretensiones, pero con una buena dosis de silenciosa devoción— para su arte. Su obra permanecerá; es demasiado original y exquisita para que pueda desaparecer; siempre tendrá su lugar entre los hombres de imaginación. Nadie ha tenido precisamente esa visión de la vida, y nadie ha poseído un estilo literario que expresara mejor su visión. No fue un moralista, y no fue simplemente un poeta. Los moralistas pesan más, son más densos, más ricos en cierto sentido; los poetas son irresponsables y poco concluyentes de forma más pura. Él combinaba en singular medida la espontaneidad de la imaginación y la preocupación afanosa por los problemas morales. Su tema principal era la conciencia del hombre, pero lo veía con la luz de una fantasía creativa que añadía, salido de su propia sustancia, un interés y, casi podría decir, una importancia[13].

¿Es *La letra escarlata* pura, simple y sencilla? ¿No es *El fauno de mármol* una obra ni moral ni poética? ¿Podemos afirmar sin equivocamos que la conciencia del hombre, aun alumbrada por la fantasía creativa, es la preocupación más característica de Hawthorne? La visión de James sobre su precursor americano está manifiestamente distorsionada por la necesidad de malinterpretar creativamente algo que puede estar planeando muy cerca y que de verdad puede ensombrecer el espacio narrativo que James requiere para su propia empresa. En ese espacio hay algo que preocupa a James más allá del ensombrecimiento. Isabel Archer tiene afinidades claras con Dorothea Brooke, a pesar de que su relación con Hester Prynne es todavía más familiar, exactamente igual al modo en que Millie Theale llevará ineluctablemente marcado sobre sí el linaje de la Hilda de *El fauno de mármol*. Las creaciones femeninas de James siguen a Hawthorne de forma sutilmente evasiva aunque a la postre inconfundible. Sin embargo, ni siquiera esta influencia y sus ambivalencias resultantes parecen ser el inconveniente principal del que adolece el *Hawthorne* de James. Es más bien que en esa monografía crítica pesa la culpabilidad que siente James por haber abandonado el destino americano. En otro lugar James escribió algo de cierto interés sobre Emerson (aunque no tanto como lo que escribiera su hermano William), pero en *Hawthorne* la figura de Emerson es irreconocible, y se abusa con poco fundamento de la dialéctica del trascendentalismo de Nueva Inglaterra:

> Un biógrafo de Hawthorne bien podría lamentar que su protagonista no hubiera estado más relacionado con la clase reformadora y librepensadora, de manera que pudiera encontrar el pretexto para escribir un capítulo sobre el estado de la sociedad de Boston hace cuarenta años. Una justificación obligada para tal lamento habría de ser, con propiedad, que los recuerdos personales del biógrafo deberían retrotraerse a dicha época y a las personas que la animaban. Tal sería una garantía de conocimiento pleno y, es de suponer, de amabilidad en el tono. Se hace difícil ver, en realidad, por qué la generación de la que Hawthorne nos ha ofrecido en *Bilthedale* unos pocos retratos, no habría de ser descrita a día de hoy con mucha ternura y compasión. De haber ironía en las alusiones tendría que ser de lo más liviana y cortés. Ciertamente, para un breve e imperfecto cronista de estas cosas, un escritor que solo las toca de pasada y que no cuenta con la ventaja de haber sido su contemporáneo, solo hay un tono posible. El compilador de estas páginas, aunque sus recuerdos hablen únicamente de un periodo posterior, guarda en su memoria un cierto número de personas que habían estado íntimamente relacionadas, a

diferencia de Hawthorne, con las agitaciones de esa época tan interesante. Algo del interés de esa época se adhirió a esas personas; algo de su aroma quedó impregnado en sus prendas. Había algo en ellos que parecía decir que siendo jóvenes y entusiastas se habían iniciado en misterios morales y habían jugado un juego maravilloso. Normalmente lo que los distinguía era (cierto es que se me ocurren excepciones) que parecían buenos hasta la excelencia. Aparecían como no contaminados por el mundo, ajenos a los deseos y a las exigencias mundanas y a aquellas variadas formas de depravación humana que afloran en ciertas fases superiores de civilización; se inclinaban hacia modos simples y democráticos y carecían de pretensiones y afectaciones, de envidias, de cinismo, de esnobismo. Esta pequeña época de fermentación tiene tres o cuatro inconvenientes para los críticos; inconvenientes, no obstante, que puede pasar por alto una persona que se sienta especialmente afín a ella. En lo intelectual llevaba impresa el sello del provincianismo; era un comienzo sin terminación, una aurora sin cénit y no produjo, con una sola excepción, grandes talentos. Produjo una enorme cantidad de literatura pero (siempre dejando a Hawthorne aparte, como contemporáneo que era pero no partícipe) solo hubo un escritor por el que el mundo en sentido amplio haya sentido interés. Esa situación se sintetizó y transfiguró en el admirable y exquisito Emerson. Él expresó todo lo que ella contenía y, sin duda, incluso bastante más; él era el hombre de genio de ese momento; él era el trascendentalista *par excellence*. Emerson expresó sobre todas las cosas y como era sumamente natural en el momento y en el lugar el valor y la importancia del individuo, la obligación de lograr el máximo de uno mismo, de vivir bajo la propia luz de uno y de llevar a cabo las propias disposiciones. Reflexionó con bella ironía sobre la exquisita impudicia de esas instituciones que alegan estar en posesión de la verdad y la distribuyen proporcionalmente a cambio de un dinero. Habló de la belleza y la dignidad de la vida y de todo aquel que ha nacido en el mundo, y que por tanto ha nacido a todo si siente un interés por todo y todo le importa. Él decía: «Todo lo que se debe al hoy es no mentir», y otra gran cantidad de cosas que sería incluso más fácil hacerlas aparecer bajo una luz ridícula. Él persistía en la sinceridad, en la independencia y en la espontaneidad, en actuar en armonía con la propia naturaleza de uno y no conformarse y comprometerse solo por comodidad. Insistía en que el hombre ha de aguardar su llamada, encontrar aquella empresa en cuya realización crea realmente y no verse empujado por la opinión del mundo

> a hacer simplemente el trabajo del mundo. «Si no ha de llegar la llamada durante años, durante siglos, entonces sabré que lo que el Universo necesita es el testimonio de la fe por mi abstinencia… Si no puedo trabajar, al menos no necesito mentir». La doctrina de la supremacía del individuo sobre sí mismo, de su originalidad y, en lo relativo a su carácter, de su cualidad excepcional tuvo que haber sido de enorme atractivo para la gente que vivía en una sociedad en la que la introspección —debido a la falta de cualquier otro entretenimiento— ocupaba casi el papel de recurso social[14].

El «admirable y exquisito Emerson» era «tan dulce como el alambre de espino», por citar a Giamatti[15], rector de la Universidad de Yale. Todo lector de aquel gran libro, un libro sombrío y el más americano de todos, *La conducta de la vida*, debería haber sabido esto. El Emerson de James, despachado aquí por el novelista como un provinciano con encanto, provocó en el último Henry James un estallido del valor crítico más auténtico: «¡Oh tú, hombre sin asidero!». También Hawthorne, de forma muy diferente, fue un hombre sin asideros, un artista no menos consciente y sutil que el joven Henry James. *La letra escarlata*, en el *Hawthorne* de James, es considerada con justicia como la obra maestra del novelista pero a continuación es acusado de «falta de realidad y abuso del componente imaginativo, de un cierto simbolismo superficial». James era demasiado buen lector como para acusar a Hawthorne de «falta de realidad», si no fuera porque la representación al estilo de Hawthorne había iniciado ya el proceso que propició la aparición del aspecto jamesiano de realidad.

II

El mayor logro de Hawthorne no está en *La letra escarlata* ni en *El fauno de mármol*, siendo obras distinguidas como son, sino en sus mejores cuentos y composiciones breves. La última de estas, la extraordinaria «Feathertop» subtitulada «Una leyenda con moraleja», es un relato tan extraño como «El médico rural» o «El cazador Gracchus» de Kafka, y tiene sobre sí el aura oscura de ser el discurso de despedida de Hawthorne, el adiós a su arte. Con esa extraordinaria fuerza a la hora de representar un orden de la realidad que interfiere con el nuestro, que ni es idéntico al mundano ni escapa tampoco a la manera de ser de las cosas, puede que «Feathertop» no tenga parangón en nuestra lengua.

La Madre Rigby, una asombrosa bruja, se propone crear un «espantapájaros con el aspecto más humano que se hubiera conocido», y cansada de crear duendes resuelve damos «algo que fuera delicado, bello y espléndido»[16]. Auténtica precursora del Picasso escultor, la bruja elige brillantemente sus materiales:

> Probablemente el artículo más importante, aunque el menos visible, fue una cierta escoba sobre la cual la Madre Rigby bahía hecho muchas cabalgadas a medianoche y que ahora sirvió al espantapájaros de columna vertebral o, para emplear la expresión más vulgar, como espinazo. Uno de los brazos era un mayal inutilizado que Goodman Rigby acostumbraba a blandir antes de que su esposa lo matara a disgustos; el otro, si no me equivoco, estaba compuesto por el cucharón de la budinera y por el travesaño roto de una silla, flojamente atados a la altura del codo. En cuanto a las piernas, la derecha era el mango de una azada, y la izquierda, una estaca común e indistinta tomada de la leñera. Los pulmones, el estómago y otros órganos no consistían en nada mejor que un morral relleno de paja. Ya conocemos, pues, el esqueleto y la totalidad del organismo del espantapájaros, con excepción de su cabeza. Y esta fue admirablemente conformada por una calabaza un poco reseca y rugosa, en la que la Madre Rigby practicó dos agujeros a modo de ojos y un tajo para que hiciera las veces de boca, dejando que una protuberancia azulada que aparecía en el medio pasara por ser la nariz. Era, en verdad, una cara muy respetable[17].

Tan pintorescamente ataviado, el espantapájaros seduce de tal forma a su demiúrgica creadora («Cuanto más lo miraba, tanto más satisfecha se sentía la Madre Rigby»[18]) que, imitando directamente a Jehová, decide insuflarle vida al nuevo Adán insertándole su propia pipa en la boca. Una vez convertido en ser vivo, la Madre Rigby lo insta a emular al Adán de Milton: «¡Adelante! ¡Tienes el mundo frente a ti!»[19]. Hawthorne no permite que dudemos de la autocrítica implícita, pues se burla deliciosamente de todas las novelas:

> Obedeciendo la orden de la Madre Rigby, y extendiendo su brazo como si quisiera tocar la mano estirada de la anciana, el muñeco dio un paso, aunque su movimiento fue una especie de brinco y contracción, más que un paso, y luego osciló y casi perdió el equilibrio. ¿Qué podía esperar la bruja? Al fin y al cabo, solo se trataba de un espantapájaros sostenido

> sobre dos estacas. Pero la vieja terca frunció el ceño, y agitó los brazos, y proyectó la energía de su voluntad con tanta violencia contra ese pobre conjunto de madera podrida, y paja húmeda, y prendas andrajosas, que el engendro sintió la necesidad de demostrar que era un hombre pese a que la realidad era muy distinta, y así caminó hasta colocarse bajo el rayo de sol. Allí se quedó ese infeliz aparejo, rodeado por el barniz más transparente de apariencia humana, a través del cual se veía el rígido, endeble, incongruente, desvaído, harapiento, inútil amasijo de su sustancia, pronto a desplomarse sobre el piso, como si tuviera conciencia de su propia falta de méritos para mantenerse erguido. ¿Debo confesar la verdad? En ese estado de vivificación, el espantapájaros me recuerda a algunos de esos personajes tibios y abortados, compuestos por materiales heterogéneos, utilizados por milésima vez y siempre indignos de ser empleados, con que los novelistas (y sin duda yo mismo, entre ellos) han superpoblado en tan gran medida el mundo de la ficción[20].

Pero la crítica va más allá de los meros escritores y llega hasta el mayor de los novelistas, el mismo Jehová, con la Madre Rigby que atemoriza a su patética criatura para conseguir que hable. Ahora, totalmente humanizado, con el nombre de Feathertop puesto por su creadora, rico, es lanzado al mundo para cortejar a la bella Polly, la hija del honorable juez Gookin. Solo hay un inconveniente: el pobre Feathertop tiene que seguir fumando de la pipa o quedará reducido de nuevo a los elementos de que está compuesto. Todo marcha espléndidamente; Feathertop triunfa en sociedad y progresa en la seducción de la deliciosa Polly, hasta que una mirada al espejo lo traiciona:

> De vez en cuanto, Feathertop se detenía y, adoptando una postura imponente, parecía invitar a la hermosa joven a estudiar su figura y a continuar resistiendo, si ello era posible. Su estrella, sus encajes, sus hebillas, relumbraban en ese instante con inefable esplendor; los pintorescos colores de su indumentaria asumían tonos más vivos; su presencia íntegra irradiaba un fulgor y un lustre que atestiguaba el cabal estilo demoniaco de sus pulidos modales. La doncella levantó los ojos y los posó sobre su acompañante con una expresión tímida y admirada. Luego, como si quisiera juzgar qué valor podía tener su propia sencilla donosura junto a tanta magnificencia, echó una mirada en dirección al espejo que estaba frente a ellos. Sus reflejos eran de los más veraces e incapaces de cualquier adulación. Pero apenas las imágenes allí reflejadas impresionaron la vista de Polly, lanzó un grito, se apartó del forastero, lo

miró fugazmente con la más tremenda consternación, y se desplomó sin conocimiento sobre el piso. Feathertop también había mirado en dirección al espejo y allí vio no la deslumbrante falsedad de su despliegue exterior, sino la imagen del sórdido pastiche de su composición auténtica, despojado de todo embrujo[21].

Vuelve junto a su madre y Feathertop decide dejar de existir desesperado por su realidad, y arroja la pipa lejos de sí en una especie de suicidio. Su epitafio es enunciado por una Madre Rigby curiosamente ablandada, como si la experiencia la hubiera vuelto una demiurga más maternal:

> —¡Pobre Feathertop! —continuó—. Podría darle fácilmente otra oportunidad y lanzarlo mañana al mundo de nuevo. Pero no; sus sentimientos son demasiado tiernos, y su sensibilidad demasiado profunda. Parece tener demasiado corazón para pelear por su propio bienestar en un mundo tan vacío y despiadado. Bien, bien; al fin y al cabo, lo utilizaré como espantapájaros. Esta es una vocación inocente y útil, y muy apropiada para mi tesoro; y si cada uno de sus hermanos de carne y hueso tuviera otra igualmente adecuada, la humanidad marcharía mejor. Y en cuanto a esta pipa, la necesito más que él[22].

Amable e infantil como es, puede que se trate también de la más tenebrosa ironía de Hawthorne. La bruja es más piadosa que el Jehová sin remordimientos que siempre nos lanza una y otra vez a un mundo que no nos conserva. Feathertop está más cerca de la mayoría de nosotros de lo que lo estamos de Hester Prynne. Esa desestimación final de todo heroísmo es el postrero legado de Hawthorne que aún resplandece en las novelas de Nathanael West y de Thomas Pynchon.

III

No hay una forma iónica de describir la compleja visión que Nathaniel Hawthorne tenía del ser americano. Creo que yo he aprendido algo de las complejidades del ser emersoniano en la obra del sabio de Concord y en sus posteriores desarrollos (y desviaciones) en Thoreau, Whitman, Dickinson y Melville, todos los cuales habrían sido muy diferentes de no haber existido Emerson. La relación entre Hawthorne y Emerson es mucho más difícil de percibir y de explicar. Aunque no lo pareciera solían pasear juntos a menudo,

y probablemente era el ensayista el que llevase la mayor parte de la desganada charla. Exceptuando a Lidian, su mujer, y a su hija Ellen, Emerson no necesitaba en realidad a nadie a pesar de que encontró en el taciturno Hawthorne una compañía suficientemente agradable, si bien como escritor le era de poco interés, pero por aquel entonces nuestro sabio nacional no disfrutaba mucho con la prosa de ficción. Las *Moralia* de Plutarco, los ensayos de Montaigne, Dante y Shakespeare constituían las lecturas preferidas de Emerson. Él buscaba ingenio y sabiduría, no perplejidades de tipo moral. El bien y el mal no tenían ninguna ambigüedad para el profeta de la autoconfianza y familiarizado con el dios interior, lo mejor y más antiguo de su ser. Hawthorne, un tanto incómodo con Emerson, nunca pudo en cambio apartarse de él. Hester Prynne, al igual que la Isabel Archer de Henry James, es la Eva americana y las dos son emersonianas, incluso tanto como Whitman y Thoreau son versiones del Adán americano de Emerson, madrugador infatigable. Emerson, satirizado por un Melville a la defensiva en *Pierre* y en *El hombre de confianza*, es, no obstante, el Platón americano que conforma el universo gnóstico de *Moby Dick*, tan profundamente ligada sin embargo a Emerson como lo estuvo la edición original de 1855 de *Hojas de Hierba*. El capitán Ahab rechaza el papel de Adán americano, pero su rebelión prometeica contra la caída de la Creación que supone su catastrófica mutilación por el níveo Leviatán lo alía con la lúgubre sublimidad de la obra maestra de Emerson, *La conducta de la vida*. De todos los titanes del Renacimiento americano es Hawthorne quien tiene la relación más sutil y sorprendente con el ser ineludible de Emerson.

«El joven Goodman Brown» (1835) pertenece al primer Hawthorne, escrito cuando andaba por la treintena y justo cuando comenzaba a encontrar plenamente su voz como escritor. El pobre Brown no es en modo alguno alguien con confianza en sí mismo sino más bien un caso patético de excesivo condicionamiento social. Hawthorne no quiere ser emersoniano y no lo es, y, sin embargo, nos ofrece a un «hombre joven bueno»[23] que parece estar pidiendo a gritos una transfusión de sangre de Hester Prynne o de algún otro apóstol de la ficción de Emerson. Una de las muchas ironías implícitas en Hawthorne es que el coste que supone la confirmación de ese ser fuerte es demasiado alto, mientras el de la conformidad con la sociedad es irremediablemente bajo. Hawthorne en ningún momento satiriza la doctrina de Emerson porque está de acuerdo con su dialéctica de la autoconfianza frente a la represión que ejerce la sociedad, pero también se estremece ante la ocasional postura de Emerson hacia el antinomianismo. Y aun así, Hawthorne

ya ha tomado una decisión: no habrá de sumarse al Partido de la Esperanza de Emerson, pero tampoco tendrá nada que hacer militando en el Partido de la Memoria. Como les pasa a sus lectores más cabales, Hawthorne se enamora de Hester Prynne, y condena al desdichado Brown a una silenciosa muerte en vida:

> ¿Se había quedado dormido Goodman Brown en el bosque y solo había tenido un sueño desbocado de un aquelarre?
>
> Así sea si usted lo prefiere. ¡Pero, ay, ese sueño fue un mal presagio para el joven Goodman Brown! De aquella noche del sueño temible surgió un hombre severo, triste, oscuramente meditativo, desconfiado cuando no desesperado. El día del sábado, cuando la congregación cantaba un salmo santo, no podía escuchar porque un himno de pecado entraba potente en sus oídos y ahogaba la melodía santa. Cuando el ministro hablaba desde el púlpito con poder y elocuencia fervorosa, y cuando tenía la mano sobre la Biblia abierta, acerca de las verdades sagradas de nuestra religión, de las vidas santas y muertes triunfales, y de la bendición o la desgracia futuras que no podían expresarse, entonces Goodman Brown palidecía, temiendo que el techo cayera sobre el blasfemo cano y sus oyentes. A menudo, despertando de pronto en mitad de la noche, se apartaba del pecho de Faith; y por la mañana o al atardecer, cuando la familia se arrodillaba para rezar, fruncía el ceño y murmuraba algo por sí mismo, miraba severamente a su esposa y se marchaba. Y cuando hubo vivido mucho tiempo, y llevaron hasta su tumba un cadáver blanquecino, seguido por Faith, que era ya una mujer anciana, y por los hijos y los nietos, formando una procesión numerosa, pues los vecinos además no fueron pocos, no tallaron ningún verso de esperanza en su lápida, pues triste fue la hora de su muerte**[24]**.

No podría haber ido más lejos la autocondenación, ni siquiera en un cuento de Hawthorne. ¿Qué es exactamente lo que ha acabado con Brown? ¿Acaso la psicosis americana tal y como la analizó en un poderoso ensayo David Bromwich**[25]**? La muerte en vida de Brown habría de ser así un ejemplo más de la extinción del protestantismo radical americano, la fallida adaptación de Jean Calvino a estas tierras. Jonathan Edwards ya ni siquiera es una presencia fantasmal, mientras que Ralph Waldo Emerson sigue vivo (excepto en el sur). Quizás Emerson esté incluso demasiado vivo, pues nos gobiernan emersonianos de derechas, de igual manera a como los

emersonianos de izquierdas se empeñan en destruir nuestras universidades en nombre del sagrado Resentimiento, resueltos a expiar sus pecados sea cual sea el coste que conlleve para las humanidades. No hay jóvenes Goodman Browns entre mis estudiantes de ahora, y solo unas pocas Hester Prynnes.

HANS CHRISTIAN ANDERSEN
(1805-1875)

Los principales precursores de Andersen fueron Shakespeare y Sir Walter Scott, y su mejor obra puede verse como una amalgama de *Sueño de una noche de verano* y el casi igual de magnífico «Cuento de Willie el errante», perteneciente a *Redgauntlet*, de Scott, con una cierta adición de Goethe y del «Romanticismo Universal» de Novalis y de E. T. A. Hoffmann. La «renuncia» goethiana fue clave en el arte de Andersen, que en rigor solo adora a un dios al que puede llamarse «Hado». Aunque Andersen fue sumamente original en sus cuentos de hadas aceptó encantado esa estoica aceptación del hado que provenía del folclore. Nietzsche sostenía que, por el bien de la vida, origen y objetivo debían mantenerse separados. En Andersen no había ninguna intención de separar origen y objetivo. Ello le costó muchas satisfacciones en la vida: nunca tuvo una casa propia o un amor duradero, pero consiguió vina extraordinaria literatura.

Al igual que en Walt Whitman, la verdadera orientación sexual de Andersen era «homoerótica». En la práctica, los dos enormes escritores eran «autoeróticos», aunque la añoranza que Andersen sentía por las mujeres era más conmovedora que los gestos de Whitman, mayormente literarios, hacia la heterosexualidad. Pero Whitman era un poeta-profeta que ofrecía la salvación, y apenas era cristiano. Andersen profesaba una devoción más bien sentimental por el niño Jesús, pero su arte es por naturaleza pagano. Su contemporáneo danés, Kierkegaard, lo captó enseguida con perspicacia. Desde la perspectiva del siglo XXI, Andersen y Kierkegaard se reparten extrañamente la eminencia estética de la literatura danesa. En este capítulo sobre Andersen, quiero definir con precisión las cualidades que mantienen imperecederos sus cuentos, con ocasión del bicentenario de su nacimiento en el 2005. El mismo Kierkegaard interpretó correctamente su propio proyecto como el esclarecimiento de lo imposible, que resulta ser cristiano en una sociedad ostensiblemente cristiana. Andersen albergaba secretamente un proyecto distinto: el de seguir siendo niño en un mundo ostensiblemente adulto.

Personalmente no encuentro ninguna diferencia entre la literatura infantil y la buena o magnífica literatura para niños extraordinariamente inteligentes de todas las edades. J. K. Rowling y Stephen King son escritores igual de malos, oportunos titanes de nuestra nueva Era Oscura de las Pantallas: ordenadores, películas, televisión. Uno sigue incitando a los niños de todas las edades a que lean a Andersen y a Dickens, a Lewis Carroll y a James Joyce, en vez de a Rowling y a King. A veces, cuando digo esto en público me preguntan a continuación: ¿y no es mejor leer primero a Rowling y a King, y seguir después con Andersen, Dickens, Carroll y Joyce? La respuesta es algo pragmática: nuestro tiempo aquí es limitado. Lees y relees necesariamente a costa de otros libros. Si viviéramos varios siglos podría haber mundo y tiempo suficientes, pero los principios de la realidad nos fuerzan a que elijamos.

Acabo de leer los veintidós *Cuentos de Hans Christian Andersen*. Este tituló sus memorias *El cuento de hadas de mi vida*, donde deja patente lo doloroso que fue su ascenso desde la clase trabajadora de Dinamarca a comienzos del siglo XIX. La fuerza motriz de su carrera fue la obtención de fama y honor sin olvidar lo duro que había sido el camino hasta arriba. Sus recuerdos de cómo su padre leía para él *Las mil y una noches* parecen más poderosos que los de las circunstancias reales de su educación. Integrar las biografías de Andersen resulta un proceso curioso: cuando me aparto de lo que he aprendido en ellas tengo la impresión de que hay una notable franqueza en el adolescente Andersen, quien marchó hacia Copenhague y sucumbió ante la amabilidad de los desconocidos. Esta peculiar franqueza le duró toda la vida: viajó por toda Europa presentándose a sí mismo a Heine, Victor Hugo, Lamartine, Vigny, Mendelsohn, Schumann, Dickens, los Brownings y otros muchos. Seguidor de los nombres consagrados, ansiaba sobre todas las cosas convertirse en uno, y lo consiguió con la invención de sus cuentos de hadas.

Andersen fue un autor escandalosamente prolífico en todos los géneros: novelas, libros de viajes, poesía, obras de teatro, pero en lo que sobresalió de forma absoluta, y así será siempre, fue en sus excepcionales cuentos de hadas, a los que convirtió en una creación propia que unía lo sobrenatural y la vida corriente por vías que siguen sorprendiéndome aún más que los cuentos de Hoffmann, Gógol y Kleist, dejando a un lado al sublime y atroz pero ineludible Poe.

La frustración sexual es la obsesión dominañte si bien oculta de Andersen, encamada en sus brujas, en sus gélidas tentadoras y en sus

princesas andróginas. La progresión de sus historias de hadas avanza a lo largo de más de cuarenta años de visiones y revisiones, y todavía hoy no se ha estudiado completamente. Aquí ofreceré breves impresiones y valoraciones críticas de seis cuentos: «La sirenita» (1837), «Los cisnes salvajes» (1838), «La reina de las nieves» (1845), «Los zapatos rojos» (1845), «La sombra» (1847), y «Tía Dolor de Muelas» (1872).

En su vivida superficie, «La sirenita» sugiere una parábola de renuncia y, sin embargo, según mi propio sentido literario del cuento, se trata de una historia de terror centrada en la figura sumamente pavorosa de la bruja del mar:

> Llegó entonces a un claro del bosque, grande y resbaladizo, donde grandes y gordos caracoles marinos retozaban dejando ver sus repugnantes vientres amarillos. En medio del claro se alzaba una casa hecha con los huesos de seres humanos naufragados. Allí estaba la bruja, dejando que un sapo comiera de su propia boca, como los humanos dejan que un pequeño canario coja de su boca un terrón de azúcar. A los feos y gordos caracoles de mar los llamaba sus pollitos y los dejaba corretear por su enorme pecho esponjoso.
>
> —¡Ya sé lo que quieres! —dijo la bruja del mar—. ¡Te has vuelto loca! Pero harás lo que deseas, aunque te causará grandes desgracias, mi bella princesa. Quieres librarte de tu cola de pez y tener en su lugar dos columnas para poder caminar igual que los humanos, para que el joven príncipe se enamore de ti y puedas conseguir tu alma inmortal.
>
> En ese mismo momento, la bruja rio de forma tan violenta y repugnante, que el sapo y los caracoles se cayeron y rodaron por el suelo.
>
> —Llegas en el momento oportuno —dijo la bruja—. Mañana cuando salga el sol, no podría ayudarte hasta que pasara otro año. Te prepararé una bebida, y antes de que salga el sol nadarás hasta la costa, te sentarás en la orilla y te beberás mi poción y entonces la cola se te rajará y se irá apretando hasta formar lo que los humanos llaman piernas preciosas, pero dolerá como si te estuvieran atravesando con una afilada espada. Todos los que te vean dirán que eres la muchacha más bella que han visto. Conservarás tu andar ondulante, no habrá bailarina que pueda igualarte, pero cada paso que des será como si pisaras un cuchillo afilado, y sangrarás. ¿Estás dispuesta a sufrir todo esto?

—¡Sí! —dijo la princesita con voz trémula, pensando en el príncipe y en conseguir un alma inmortal.

—Pero piensa —dijo la bruja— que en cuanto hayas adoptado forma humana no podrás volver al mar para ir con tus hermanas al palacio de tu padre, y si no consigues que el príncipe te ame tanto que llegue a olvidar a su padre y a su madre, que derrame sobre ti sus pensamientos y que diga al sacerdote que junte vuestras manos, no conseguirás tu alma inmortal. A la mañana siguiente al día que él se case con otra, tu corazón se romperá y te convertirás en espuma de mar.

—¡Sí, quiero hacerlo! —dijo la sirenita, pálida como una muerta.

—¡Pero, además, tendrás que pagarme! —dijo la bruja—. Y no es poco lo que voy a pedir. Tienes la voz más bella de las profundidades del mar y piensas hechizar con ella al príncipe, pero quiero que me regales esa voz. Lo mejor que tú posees te lo pido yo a cambio de mi valiosa bebida. Pues en ella te daré mi propia sangre, para que la bebida corte como una espada de doble filo.

—Pero si te quedas con mi voz —dijo la sirenita—, ¿qué me quedará a mí?

—Tu preciosa figura —dijo la bruja—, tu caminar ondulante y tus ojos expresivos; con ellos podrás fascinar a cualquier ser humano. ¡Vaya, pierdes el valor! Anda, saca tu lengüetita y te la cortaré en pago por mi poderosa bebida[26].

Hay algo ciertamente espantoso en todo eso, prácticamente sin equivalente en la literatura fantástica. Tiene la dignidad estética del gran arte y, sin embargo, produce escalofríos. La imaginación de Andersen es tan cruel como poderosa, y «La sirenita» resulta mínimamente convincente —para mí — en su benigna conclusión. La historia debería concluir con la sirenita que salta del barco al mar y siente que su cuerpo se disuelve en espuma. Había algo en Andersen que no podía tolerar tal sacrificio nihilista y por ello permite un ascenso en el que la protagonista se une a las hijas del aire recuperando así su voz. La dificultad estética no está en el sentimentalismo sino en la sublimación, en una prevención contra el impulso erótico que podría estar bien en un santo, pero casi nunca en la literatura de imaginación.

No hay ninguna alegoría coherente en «La sirenita», y a quienquiera que encontrase una enseñanza moral en ella deberían pegarle un tiro; afirmación que hago más en el espíritu de Mark Twain que en el de Flannery O’Connor. Prefiero la revisión que hace Andersen de un cuento popular danés, «Los cisnes salvajes», que culmina en una total ambivalencia cuando otra doncella muda, la bella Elisa, vive un segundo matrimonio con un rey tan imbécil que casi la quema viva por bruja, instigado por un perverso arzobispo. Unas segundas nupcias tan inverosímiles resultan apropiadas en un cuento en el que los once hermanos de Elisa experimentan una radical metamorfosis diaria en once cisnes salvajes:

> —Mis hermanos y yo —dijo el mayor— volamos como cisnes salvajes mientras el sol está en el cielo. En cuanto se oculta, recobramos nuestra forma humana; por eso cuando se pone el sol hemos de tener cuidado para poder apoyar los pies, pues si estamos volando entre las nubes caemos, como personas que somos, al vacío. No vivimos aquí; al otro lado del mar hay un país tan bello como este, pero el camino es largo, tenemos que cruzar el gran mar y no hay en todo el camino una sola isla en que poder pasar la noche, excepto un pequeño arrecife que descolla en medio del agua. Apenas tiene tamaño suficiente para que podamos descansar en él muy apretados, y cuando hay mar fuerte el agua salta por encima de nosotros[27].

Esa visión posee la extrañeza del mito perdurable. Hay un trasfondo inquietante aquí. ¿Somos, en nuestra juventud, cisnes salvajes de día y humanos de nuevo solo por la noche mientras descansamos en un pequeño lugar solitario en medio de un abismo? Meditando sobre el yo de hace medio siglo me veo, a mis setenta y cuatro años, inclinado hacia un sentido shakespeariano de lo maravilloso gracias a la fantástica metáfora ampliada de Andersen.

En dos famosas historias de 1845, en el ecuador de su vida, Andersen alcanza un vivo poder de imaginación. A «La reina de las nieves» lo denomina Andersen un cuento en siete episodios o un «rompecabezas de hielo», frase maravillosa que pertenece y alude a la inconclusa novela visionaria de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. En ella un malvado trol, el diablo mismo, crea un espejo, a la postre fragmentado, que es la esencia de la reductividad, es decir, que lo que de verdad parece cualquier persona o cosa no es más que la peor manera en que puede ser vista. En el centro del cuento de Andersen se encuentran dos niños que al principio desafían toda

reductividad: Gerda y Kai. Son pobres, pero aunque no son hermanos los une un amor fraternal. La bella pero gélida Reina de las Nieves se lleva a Kai, y Gerda sale en su busca. Una anciana bruja, buena pero posesiva, se apropia de Gerda, quien sale al gran mundo para proseguir su búsqueda de Kai. Pero mi resumen es una parodia desesperanzada de la alegre ironía de Andersen en una narración en la que hasta las criaturas más amenazadoras desfilan con un frenesí fantasmagórico: el reno que habla, una bandolera que ofrece su amistad blandiendo un cuchillo, las Luces del Norte, los copos de nieve vivientes. Cuando Gerda encuentra a Kai en el castillo de la Reina de las Nieves comienza a besarle hasta que se descongela. Rescatado así, emprenden el camino de vuelta a casa hacia un perpetuo verano de felicidad ambiguamente sexual.

Lo que fascina de «La reina de las nieves» es lo llena de recursos y de fuerza que se muestra Gerda a lo largo de toda la historia y que emanan de su libertad o de su rechazo a toda reductividad. Ella es una defensa implícita del poder de Andersen como contador de historias; es la inagotable autoconfianza del cuentista. Quizá Gerda sea la respuesta de Andersen a Kierkegaard, poco admirador suyo. Gerda puede hacer frente al Kierkegaard más asombroso: el de *El concepto de la angustia*, *La enfermedad mortal*, *Temor y temblor*, *Repetición*. Los mismos títulos son propios del mundo de la Reina de las Nieves más que del reino de Gerda y Andersen.

El inquietante y famoso cuento «Los zapatos rojos» siempre me ha sobrecogido. Los bellos zapatos de baile rojos arrastran a Karen a una existencia maldita de perpetuo movimiento que no cesa ni siquiera cuando le amputan los pies por propio consentimiento. Unicamente con su muerte santificada se obtiene la liberación. Oscuramente enigmático, el cuento de Andersen apunta a lo que Freud llamó sobredeterminación, y convierte a Karen en la antítesis de Gerda.

«La sombra», escrita durante un caluroso verano napolitano en 1847, puede que sea la obra maestra más evasiva de Andersen. El autor y su sombra deciden separarse, siguiendo la tradición de cuentos de Chamisso y Hoffmann, y la sombra de Andersen es maligna como lago. Regresa junto a Andersen y lo convence para que sea su compañero de viaje como sombra, es decir, como la sombra de su sombra. El lector comienza a experimentar una perplejidad metafísica que se incrementa con la participación en la historia de una princesa que ve con absoluta claridad lo que está pasando, y, sin embargo, toma como esposo a la sombra primera. Andersen amenaza con revelar la verdadera identidad de ambos y es hecho prisionero por su sombra,

que enseguida lo ejecuta. Esta parábola enloquecida y amarga profetiza a Kafka, a Borges y a Calvino, pero de una forma más interesante nos devuelve a la problemática y a la ambivalencia de las relaciones que Andersen guardaba consigo mismo y con su arte.

Mi última historia preferida de Andersen es la hilarante y escalofriante «Tía Dolor de Muelas», escrita algo menos de tres años antes de su muerte. Puede que la hubiera concebido como su *logos* o palabra definidora, y es narrada por el mismo Andersen en primera persona. Como inventor de una risa que duele, Andersen sigue a Shakespeare y anuncia a Philip Roth. No hay ningún personaje en Andersen más amenazante que la Tía Dolor de Muelas:

> En el suelo había una figura delgada y larga, como cuando un niño dibuja con tiza algo que tiene que parecerse a una persona. Un único trazo fino es el cuerpo; un trazo y otro más son los brazos; las piernas son también simples trazos, la cabeza es angulosa.
>
> Enseguida la figura se hizo más clara, fue apareciendo como una especie de vestido, muy delgado, muy fino, pero que indicaba que pertenecía al género femenino.
>
> Oí un susurro. ¿Era ella o era el viento que rechinaba como un freno en la grieta del cristal?
>
> ¡Anda, era ella en persona, la señora Dolor de Muelas! Su espantosa *Satania Infemalis*. Dios nos libre y proteja de su visita.
>
> —¡Qué bien se está aquí! —musitó—. ¡Qué sitio más bueno! Suelo cenagoso, suelo pantanoso. Aquí zumban los mosquitos con el aguijón lleno de veneno, ahora soy yo la que tiene el aguijón. Hay que afilarlo en los dientes de los humanos. A ese de la cama le brillan muy blancos. Ha comido demasiado azúcar y demasiadas golosinas, cosas frías y calientes, nueces y pepitas. Pero yo los menearé, los empujaré, fertilizaré la raíz con viento colado, les dejaré helados hasta los pies[28].

Como dice Su espantosa Majestad: «Un gran poeta tiene que padecer un gran dolor de muelas; un poeta pequeño, un dolor de muelas pequeño»[29]. La historia da vértigo: no podemos saber si la Tía Dolor de Muelas y la amable tía Millie (que alaba los poemas de Andersen) son la misma persona o son dos. La penúltima oración es: «Todo va a la basura».

Resuena el acento de Qohélet (Eclesiastés): todo es vanidad. Andersen fue un cuentacuentos visionario, pero su reino de hadas era maligno. Sobre su eminencia estética no albergo ninguna duda, pero creo que todavía no hemos aprendido a leerle.

EDGAR ALLAN POE
(1809-1849)

I

Los críticos, incluso los buenos, admiran las historias de Poe por las razones más diversas. Poe, un auténtico hombre del sur, abominaba de Emerson y veía con claridad que Emerson (igual que Whitman, igual que Lincoln) no era cristiano, ni realista, ni clasicista. La confianza en uno mismo, solución de Emerson al pecado original, no existe en el universo de Poe, en el que necesariamente uno ya está desde el comienzo maldito, condenado y acabado. Pero yo creo que Poe detestaba a Emerson por algunas de las mismas razones por las que Hawthorne y Melville sentían, de forma más sutil, celos de él; razones que persisten en el escritor americano vivo más distinguido, Robert Penn Warren[30], y en muchos críticos literarios actuales de nuestro país. Si Emerson no te gusta, con probabilidad te gustará Poe. Emerson fue el padre del pragmatismo; Poe no fue el padre de nada en absoluto, que es lo que él quería. Yvors Winters tachó a Poe de oscurantista, pero tal acusación, aun siendo cierta, no supone más menoscabo para Poe que el que careciera, por ejemplo, de los sentidos del gusto y del oído. Emerson, para bien o para mal, fue y es la mente de América mientras que Poe fue y es nuestra histeria, nuestra rara unanimidad en nuestras represiones. Ciertamente no pretendo decir con esto que Poe fuera en modo alguno más profundo que Emerson. Emerson rechazó el pasado alegre y conscientemente. Los críticos tienden a compartir el fácil historicismo de Poe; quizá sin saberlo agradecen que todo relato de Poe está de una manera muy clara acabado ya en el momento de empezar. No hay que esperar a que Madeline Usher y la Casa[31] se hundan sobre el pobre Roderick; ya se han desplomado sobre él antes de que el narrador lo aborde. Emerson se dedicaba a exaltar la libertad a la que él y Thoreau daban el útil nombre de «lo salvaje». No hay nadie en Poe que sea o que pueda ser libre o salvaje, y algunos admiradores de Poe pertenecientes al mundo académico de verdad pretenden que todo y todos estén ligados a un pasado universal. Comenzar significa ser libre, ser similar a Dios, ser un Adán emersoniano o jeffersoniano. Pero para un escritor ser libre supone

perplejidad e incluso la locura. Lo que los escritores americanos y sus exegetas han adorado en Poe, sin apenas ser conscientes de ello, es su percepción y su sensación, algo más que freudianas, opresivas y curiosamente originales, de la sobredeterminación. Walter Pater comentó en una ocasión que los museos lo deprimían porque le hacían dudar de que jamás alguien hubiera sido joven. Nadie fije nunca joven en ningún relato de Poe. Como hizo observar un enojado D. H. Lawrence, todos en Poe son vampiros, en particular el propio Poe.

II

Entre los cuentos de Poe, la casi excepción a lo que he estado diciendo la constituye el más largo y ambicioso, *Relato de Arthur Gordon Pym*; igual que el mejor de los poemas de Poe es el largo poema en prosa *Eureka*. Pero incluso estas obras están un tanto sobrevaloradas más que nada porque los críticos de Poe —lo cual puede fácilmente comprenderse— se volvieron excesivamente interesados en que se reivindicara su figura. *Pym* se deja leer, pero *Eureka* es repetitivo hasta la extravagancia. A Auden le gustó bastante *Eureka*, pero no era capaz de recordar mínimamente en conversaciones partes del mismo, y uno podría poner en duda que lo leyera entero, al menos en inglés. El crítico de Poe más aventajado es John T. Irwin, en su libro *American hieroglyphics*. Irwin se centra acertadamente en *Pym*, al tiempo que defiende *Eureka* como una «cosmología estética» que apunta a aquello que hay en cada uno de nosotros y que Freud llamó el «ego corporal». Irwin es demasiado astuto como para afirmar que la factura de *Eureka* alcance las extraordinarias intenciones de Poe:

> Lo que el poema *Eureka* —al tiempo presocrático y postnewtoniano— afirma es la verdad del sentimiento, la intuición corporal; que los diversos objetos que la mente descubre al contemplar la naturaleza externa forman una unidad, que todos forman parte de un cuerpo que, si no infinito, sí es tan gigantesco como para escapar a los límites espaciales y temporales de la percepción humana. En *Eureka*, pues, Poe nos presenta la paradoja de un cuerpo macrocósmico «unificado» que no cuenta con una imagen totalizadora; una creencia alógica, intuitiva, cuya verdad descansa sobre el sentido de Poe de que las cosmologías y los mitos sobre el origen son formas de geografía interna que, bajo la apariencia de estar dibujando el mapa del universo físico, trazan el mapa del universo del deseo[32].

Irwin podría estar escribiendo sobre Blake o sobre otros visionarios que han buscado elaborar un mapa de las formas totales del deseo. Lo que Irwin toca como consecuencia es la problemática anticipación de Poe a eso que presenta una enorme dificultad en Freud: los «conceptos fronterizos» entre la mente y el cuerpo tales como el yo corpóreo, la defensa no represiva de la introyección y, sobre todo, los impulsos o instintos. Poe, no solo en *Eureka* y en *Pym* sino también en sus cuentos e incluso en alguno de sus versos, está curiosamente próximo a la especulación freudiana sobre el yo corpóreo. Freud, en *El yo y el ello* (1923), recurrió al extraño lenguaje de E. T. A. Hoffmann (y de Poe) para describir este difícil concepto:

> El yo es, ante todo, un ser corpóreo, y no solo un ser superficial, sino incluso la proyección de una superficie. Si queremos encontrarle una analogía anatómica, habremos de identificarlo con el «homúnculo cerebral» de los anatómicos, que se halla cabeza abajo sobre la corteza cerebral, tiene los pies hacia arriba, mira hacia atrás y ostenta, a la izquierda, la zona de la palabra**[33]**.

Una nota a pie de página de la traducción inglesa de 1927, autorizada por Freud pero jamás incluida en las ediciones alemanas, aclara la primera oración de esa descripción de forma análoga a la metáfora clave en Poe con la que concluye *Relato de Arthur Gordon Pym*:

> El *yo* se deriva en último término de las sensaciones corporales, principalmente de aquellas producidas en la superficie del cuerpo, por lo que puede considerarse al *yo* una proyección mental de dicha superficie y que por lo demás, como ya lo hemos visto, corresponde a la superficie del aparato mental**[34]**.

Una parte considerable de la fuerza mitológica de Poe proviene de su propia percepción dolorosa de que el yo es siempre un yo corpóreo. Los personajes de los cuentos de Poe viven y experimentan casi cualquier fantasía imaginable de la introyección e identificación y tratan de mitigar su melancolía devorando físicamente los objetos perdidos de sus afectos. D. H. Lawrence, en sus *Estudios de Literatura Clásica Americana* moralizaba fuertemente en contra de Poe censurándolo por «la voluntad de amar y la voluntad de conciencia, erigidas contra la muerte misma. El orgullo del engreimiento humano en el CONOCIMIENTO»**[35]**. Es bastante ilustrativo que Lawrence atacase a Poe en términos muy parecidos a los que usó para

atacar a Freud, de quien dijo en *El psicoanálisis y el inconsciente* que en cierto modo nos está incitando a violar el tabú del incesto. Esta interpretación es tan peregrina como la tesis de Lawrence de que Poe promovía el vampirismo entre nosotros, pero sí hay algo sugerente en esa violencia de Lawrence tanto hacia Freud como hacia Poe. Ambos pusieron al individuo elitista en peligro, suponía Lawrence, al insinuar la primacía de la fantasía no solo en la vida sexual propiamente sino también en la constitución del yo corpóreo como tal por medio de actos de incorporación e identificación.

La cosmología de *Eureka* y la narración de *Pym* giran por igual alrededor de las fantasías de incorporación. El subtítulo de *Eureka* es «Ensayo sobre el universo material y espiritual», y lo que Poe llama su «proposición general» viene señalado en cursiva: «*En la unidad original de la primera cosa se halla la causa secundaria de todas las cosas, junto con el germen de su aniquilación inevitable*»**[36]**. Freud, en su cosmología *Más allá del Principio de Placer* postulaba que lo inorgánico había precedido a lo orgánico y también que la tendencia de todas las cosas era volver a su estado original. En consecuencia, toda vida apuntaba hacia la muerte. El impulso de muerte, que resultó clave en los posteriores dualismos de Freud, es no obstante mitología pura, ya que la única prueba que Freud tenía de ello era la compulsión de la repetición, y resulta un tanto extraño ese salto de la repetición a la muerte. Esa confianza en la mitología propia pudo haber animado a Freud en su audacia cuando en las *Nuevas conferencias introductorias* admitió que la teoría de los impulsos era, por así decirlo, su propia mitología al ser los impulsos no solo concepciones magníficas sino además especialmente sublimes en su indefinición. Ojalá yo pudiera afirmar que *Eureka* tiene algo de la fuerza especulativa de *Más allá del principio de placer* o siquiera de la asombrosa *Thalassa: una teoría sobre la genialidad* de Ferenczi, el discípulo de Freud; pero *Eureka* sale mal parado cuando se lo compara con *Naturaleza* de Emerson, el cual solo contiene unos pocos párrafos dignos de lo que Emerson escribió posteriormente. Y, sin embargo, Valéry en cierto sentido tenía razón en su alabanza de *Eureka*. Para determinados intelectuales *Eureka* desempeña una función mitológica pareja a la que los cuentos de Poe continúan ejerciendo para una enorme cantidad de lectores. *Eureka* está escrita de forma desigual, es repetitiva y en ocasiones opaca en sus abstracciones pero, al igual que los cuentos, da la impresión de no haber sido compuesta por un individuo concreto: el universalismo de una pesadilla colectiva lo informa. Si los cuentos pierden un poco, o incluso puede que ganen, cuando se los contamos de nuevo a otros con nuestras propias

palabras, entonces *Eureka* gana con las observaciones de Valéry o con los resúmenes de críticos recientes como John Irwin o Daniel Hoffman. Incluso la traducción a su propia lengua beneficia siempre a Poe.

No tengo espacio, ni ganas, para resumir *Eureka*, y además el resumen probablemente no conseguiría nada aparte de embotar a mis lectores y de embotarme a mí mismo. Es cierto que Poe nunca hizo gala de una sinceridad más apasionada que cuando escribió *Eureka*, del que afirmó: *«Lo que aquí propongo es verdadero»*[37]. Pero estas son las palabras con las que concluye *Eureka*:

> Piensa que el sentido de la identidad individual se fusionará gradualmente en la conciencia general, que el hombre, por ejemplo, cesando imperceptiblemente de sentirse hombre, alcanzará al fin esa época majestuosa y triunfante en que reconocerá su existencia como la de Jehová. Entretanto, ten presente que todo es Vida, Vida, Vida dentro de la Vida, la menor dentro de la mayor, y todo dentro del *Espíritu Divino*[38].

A esto le añade Poe una «Nota»:

> El dolor de considerar que perderemos nuestra identidad individual desaparece de inmediato cuando reflexionamos sobre el hecho de que el proceso anteriormente descrito no es otro sino el de la absorción que cada inteligencia individual, de todas las inteligencias (es decir, del Universo), en sí mismas. Ese Dios puede estar por encima de todas las cosas, *todos* debemos convertimos a ese Dios[39].

Alien Tate[40], en sintonía con su primo el señor Poe, anotó sobre la extinción en *Eureka* que «hay una sublimidad morbosa en el espectáculo de llevarse consigo a Dios a una tumba tan grande como el universo». Si leemos con atención, el tropo de Poe es la «absorción», y nos encontramos en el punto en el que siempre estamos en Poe: en medio de las fantasías finales de introyección en que el yo corpóreo y el cosmos ya no se distinguen. Sospecho de nuevo que este juicio a duras penas debilita a Poe, pues su fuerza no es más cognitiva que estilística. La mitología de Poe, al igual que la mitología del psicoanálisis que aún no somos capaces de reconocer como mitología básicamente es apropiada en especial para cualquier modernismo, ya se prefiera hablar del primer modernismo, del modernismo pleno o del posmodernismo. El juicio definitivo viene aquí de la mano de T. W. Adorno, sin duda el teórico más auténtico de todos los modernismos, en su último

libro *Teoría estética*. Cuando escribe «Mimesis de lo mortal y reconciliación», Adorno funde la visión de la teología negativa judía y la del psicoanálisis:

> El arte no puede decidir si la negatividad es su límite o su verdad. Las obras de arte son negativas *a priori* en virtud de la ley de su objetivación: matan lo que objetivan al arrancarlo a la inmediatez de su vida. Su propia vida se alimenta de muerte. Tenemos aquí el umbral cualitativo hacia lo moderno. Sus obras, por medio de la mimesis, se entregan a la cosificación, su principio de muerte. El momento ilusorio del arte es su intento de escapar a este principio, momento que trata de arrojar de sí desde Baudelaire, sin que por ello se resigne a ser una cosa entre las cosas. Los heraldos de la modernidad, Baudelaire, Poe, fueron, como artistas, los primeros tecnócratas del arte**[41]**.

Baudelaire fue algo más que un tecnócrata del arte como Adorno sabía, pero Poe lo habría sido sin más de no ser por su don para crear mitos. C. S. Lewis podría estar en lo cierto cuando insistía en que tal don podría existir incluso separado de otras dotes literarias. Blake y Freud son creadores incontestables de mitos, al tiempo que también tenían una fuerza cognitiva y estilística. Poe es un gran creador fantástico cuyos pensamientos eran lugares comunes y cuyas metáforas estaban muertas. La fantasía, considerada mitológicamente, combina las posturas de Narciso y de Prometeo, los cuales son antitéticos el uno para el otro, pero figurativamente bastante compatibles. Poe es al mismo tiempo el Narciso y el Prometeo de su país. Si tal cosa es verdad, entonces él resulta incontestable; incluso aunque sus cuentos apenas puedan compararse con los de Hawthorne, aunque sus poemas difícilmente puedan leerse y sus discursos especulativos queden deslucidos al lado de los de Emerson, su despreciado rival del norte.

III

Para definir la mitopoyesis de Poe con más exactitud me tengo que referir inevitablemente a su historia «Ligeia» y al final de *Pym*. Ligeia, una trascendentalista alta, morena y delgada muere mascullando su protesta contra la débil voluntad humana que no puede mantenemos vivos para siempre. Su consternado viudo y que carece de nombre, el narrador, intenta encontrar consuelo en el opio primero, y casándose después en segundas nupcias con

«la rubia y de ojos azules Lady Rowena Trevanian, de Tremaine». Lamentablemente, esta sustitución le sirve de poco, pues ella enferma rápidamente y muere. Repetidamente el cadáver recobra la vida para morir una y otra vez. Por último se la despoja del sudario y el narrador halla a Ligeia viva y vestida con las ropas mortuorias de su sucesora, que se ha evaporado.

Como parábola de la voluntad vampírica está bastante bien. Presumiblemente la docta Ligeia ha completado su formación en la voluntad durante su ausencia, o quizá simplemente le pasa la muerte a su sucesora Rowena, que no es lo suficientemente trascendental. Lo que impresiona más desde el punto de vista mitopoyético es el ambiguo dilema de la voluntad del narrador. La propia vida de Poe, como la de Whitman, es una mitología americana, y lo que todos nosotros recordamos de forma general al respecto es que Poe se casó con su prima camal, Virginia Clemm, antes de que ella cumpliera catorce años. Murió poco más de diez años después habiendo sido casi una inválida durante la mayor parte de ese tiempo. El propio Poe murió algo menos de tres años más tarde de ella cuando solo contaba cuarenta. «Ligeia», considerado por Poe su mejor cuento, fue escrito al poco de cumplir el primer año de matrimonio. Más adelante Freud habría de conjeturar implícitamente que no existen los accidentes, que morimos porque queremos morir por ser nuestro carácter asimismo nuestro destino. También en el mito de Poe el *ethos* es el *daimon*, y el *daimon* es nuestro destino. Un año después de la muerte de Virginia, Poe le propuso matrimonio a la poetisa viuda Sarah Helen Whitman. Los biógrafos cuentan que las dudas de la señora eran debidas a los rumores sobre el mal carácter de Poe, pero quizá es que la señora Whitman había leído «Ligeia». Sea como fuere, ni el matrimonio se llevó a efecto ni Poe sobrevivió para casarse con otra viuda, su amor desde la infancia Elmira Royster Shelton. Quizá también ella leyó «Ligeia» y prefirió abstenerse.

El narrador de «Ligeia» tiene una memoria especialmente mala; eso, o que mantiene una relación muy curiosa con su propia voluntad, pues comienza contándonos que se casó con Ligeia sin preocuparse de saber cuál era su apellido. El propio nombre de la chica forma parte de la leyenda, o del cuento, y bastaba así. Como se insinúa en el segundo párrafo de la historia, la dama era un sueño de opio con pisadas de sombra. La consecuencia podría ser que nunca existiera tal dama o, incluso, que si lo que deseas es que cobren realidad tus ensoñaciones debes entonces inmolar a tu Rowena consustancial. Lo que resulta un tanto alarmante para el narrador es la intensidad de la

pasión de Ligeia hacia él, manifestada por otra parte solo con miradas y con la voz, mientras la dama ideal vivía. Puede que sea esta intensidad desconcertada lo que mata a Ligeia por medio de un tipo de dialéctica narcisista al estar ella dominada no por la voluntad de su lujuria sino por la lujuria de su voluntad. Ella dispone su infinita pasión hacia el narrador necesariamente incompetente y cuando (de forma implícita) él le falla, ella reconduce la pasión de su voluntad para luchar por su vida y, al final, contra la muerte. El espantoso poema de ella, «El gusano vencedor», profetiza su cíclico retomo desde la muerte: «en un círculo siempre de retomo / al lugar primitivo»[42]. Pero cuando es ella la que regresa, el punto apenas es ya el mismo. La pobre Rowena solo resulta ligeramente interesante para su narrador-marido cuando enferma hasta morir y su cuerpo lo usurpa por completo la rediviva Ligeia. Y, sin embargo, si el perverso narrador es un tanto distinto ello es debido a que su narcisismo finalmente no está en consonancia con lo prometeico de su primera y truculenta esposa. No hay declaraciones finales de la pasión de Ligeia al concluir la historia. El triunfo de su voluntad es completo, pero sabemos que la voluntad del narrador no se ha fundido con la de Ligeia. Su renovada obsesión por los ojos de ella da fe de la continua conciencia que tiene del poder demoniaco que ella ejerce sobre él, pero las últimas palabras de él apuntan a lo que el comienzo de la historia confirmaba: ella no volverá en mucho tiempo y sigue siendo «mi perdido amor»[43].

La conclusión de *Pym* ha sido analizada de forma brillante por John Irwin, y por tanto quiero únicamente acercarme muy brevemente al que es sin duda el final más efectivo de Poe:

> Y entonces nos precipitamos en los brazos de la catarata, donde se abrió un abismo para recibirnos. Pero he aquí que surgió en nuestra ruta una figura humana amortajada, de proporciones mucho más amplias que las de ningún habitante de la tierra. Y el tono de la piel de la figura tenía la blancura perfecta de la nieve…[44].

Irwin muestra aquí la dependencia de Poe respecto del tópico romántico de la sombra blanca de los Alpes, proyección magnificada del propio observador. El abismo al que se adentra Pym es el consabido abismo romántico; no un lugar del mundo natural sino perteneciente a la eternidad, previo a la creación. Reflejado en ese abismo, Pym contempla su propia forma amortajada, perfecta en la blancura del contexto natural. Presumiblemente este es el yo corpóreo originario, la esencia individual

gnóstica anterior a la caída en la creación. Como al final de *Eureka*, Poe une «alfa» y «omega» en un círculo apocalíptico. Yo sugiero que se lea la blanca sombra de Pym —es decir, la de Poe— como el triunfo americano de la voluntad, tan ilusorio como la usurpación del cadáver de Rowena por parte de Ligeia.

Poe nos enseña por medio de Pym y de Ligeia que como americanos somos al mismo tiempo sujetos y objetos de nuestras propias búsquedas. Emerson, al americanizar el sentido europeo del abismo, mantuvo al yo y al abismo como hechos separados: «Podrán ser dos, tres o cuatro pasos, en función del genio de cada cual, pero para cualquier alma perspicaz hay dos hechos innegables: el yo y el abismo». Poe, tratando de evitar el emersonismo, termina con un solo hecho, y es más un deseo que un hecho: «Yo dispongo ser el abismo». Esta desesperación metafísica ha atraído a la tradición literaria americana sureña y a sus seguidores del norte. La atracción no se puede negar porque pertenece al mito y Poe respaldó el mito tanto con su vida como con su obra. Si el mito del norte o emersoniano de nuestra cultura literaria culmina con la bella imagen del Walt Whitman enfermero, moviéndose como un padre con actitudes maternales por los hospitales de Washington D. C. en la Guerra de Secesión, entonces el sureño o contramito logra su perfecta palidez, con la sombra de Poe, blanca como la nieve, envolviendo el abismo por el que la embarcación del alma está a punto de precipitarse. El genio de Poe lo era para la negatividad y la oposición, y la fuerza afirmativa de la América emersoniana le dio el ímpetu que su voluntad demoniaca requería.

IV

Sería un alivio decir que la labor de Poe como crítico no es mitológica, pero el conjunto de sus ensayos, reseñas y anotaciones marginales prueban lo contrario. Muestra realmente a un Poe que fue el «tecnócrata del arte» de Adorno. Auden defendió la labor crítica de Poe comparando las materias que se le confiaban a Baudelaire (Delacroix, Constantin, Guys, Wagner) con los libros que le eran dados a Poe para que los reseñara como *La florista cristiana*, *Historia de Texas* y *Fragmentos poéticos de la fallecida Lucrecia María Davidson*. Lo que se le podría decir a Auden es que Poe también escribió sobre Bryant, Byron, Coleridge, Dickens, Hawthorne, Washington Irving, Longfellow, Shelley y Tennyson; nueve ocasiones para probar de sobra el verdadero alcance de cualquier conciencia crítica. Nada de lo que Poe

tenía que decir de estos poetas y narradores es en modo alguno memorable o supone en absoluto una ayuda para su lectura. No hay visiones críticas ni percepciones originales ni comparaciones certeras o iluminadoras ni panoramas históricos. He aquí a Poe hablando de Tennyson en sus «Marginalia», que por lo general supera a sus otros escritos críticos:

> ¿Por qué algunas personas se fatigan intentando descifrar obras de fantasía tales como *The Lady of Shalottl*? Lo mismo daría desenredar el *ventum textilem*. Si el autor no se propuso deliberadamente que el sentido de su obra fuera sugestivamente indefinido, a fin de lograr —y esto muy definidamente— un *efecto* tan vago como espiritual, dicho efecto nació por lo menos de esas silenciosas incitaciones analíticas del genio poético, que, en su supremo desarrollo, abarca todos los órdenes de la capacidad intelectual**[45]**.

Considero esto representativo de la labor crítica de Poe porque resulta —sin mayor interés, por otra parte— lisa y llanamente erróneo aplicado a «La dama de Shalott». No hay poema, ni siquiera del gran pintor de palabras que fue Tennyson, que sea deliberadamente tan definido en significado y en efecto. Toda vaguedad está con precisión excluida de este poema, quizás el más prerrafaelita, en el que todo detalle contribuye a crear una impresión de —podríamos decir— nítida fantasmagoría. Si tomamos como las tres posibilidades en el ejercicio de la crítica en el siglo XIX la secuencia que forman Arnold, Pater y Wilde, nos encontramos con que Poe no encaja en ninguna de ellas: Arnold ve el objeto tal y como este es realmente en sí mismo; Pater ve con exactitud la impresión que uno tiene del objeto; y el divino Wilde tiene la visión sublime del objeto tal y como este realmente no es. Si el objeto es «La dama de Shalott» resulta que Poe no ve nada: ni cómo es el poema en sí mismo, ni su propia impresión sobre cómo es el poema ni, lo mejor de todo, la percepción de Wilde de lo que falta o queda fuera del poema. Los términos con los que lo describe Poe son «vaguedad» e «indefinido», pero el poema de Tennyson es justo lo contrario:

> Ella dejó el paño, dejó el telar,
> a través de la estancia dio tres pasos,
> vio que su lirio de agua florecía,
> contempló el yelmo y contempló la pluma,
> dirigió su mirada a Camelot.
> Salió volando el hilo por los aires,

de lado a lado se quebró el espejo.
«Es esta ya la maldición», gritó
la dama de Shalott[46].

Pues no: en el ejercicio de la crítica, Poe está al mismo nivel que la mayoría de contemporáneos de los que se ocupa, como S. Anna Lewis[47], autora de *El niño del mar y otros poemas*. Sobre su poema «The forsaken» (Los abandonados) escribió Poe: «Hemos leído este poemita más de veinte veces y siempre con admiración creciente. *Es inefablemente bello*» (la cursiva es de Poe). Cito solo la primera de sus seis estrofas:

Se ha dicho que hay una lágrima
para todo aquel que muere;
Algún herido corazón triste suspira
pues cada túmulo lo hiere:
Pero en la hora fatal del miedo y del dolor,
¿Quién quedará a mi lado,
y junto a mi humilde lecho decirme
con una lágrima adiós?[48]

Bien, pero también está el Poe teórico, nos ha dicho Valéry. La aguda autoconciencia de Poe fue tremendamente mal interpretada por Valéry como la inauguración y el desarrollo de ideas rigurosas y escépticas. Supuestamente se refiere al Poe de tres famosos ensayos: «Filosofía de la composición», «La lógica del verso» y «El principio poético». Acabo de releer estos textos y me es imposible comprender esa carta de Valéry a Mallarmé en la que ensalza las teorías de Poe diciendo que son «muy profundas e insidiosamente doctas». Sin duda apreciamos las teorías de Valéry precisamente por esas cualidades, y de esta forma completo el giro de trescientos sesenta grados y regreso a mi punto de partida con el misterio del Poe francés. Puede decirse que Valery ha leído a Poe al modo crítico tanto de Pater como de Wilde. Vio claramente cuál era su impresión de Poe, y vio los ensayos de Poe tal y como realmente no son en sí mismos. Admirable; y de esta forma Valéry llevó a su culminación el mito crítico del Poe francés.

V

¿Qué cabeza se columpia de la hinchada correa?

¿Qué cuerpo humea en los raíles mordidos,
estalla de un fardo en ascuas atrás, a lo lejos,
en las bifurcaciones y simas del cerebro;
bocanadas de un cigarrillo que asoma muy atrás, a lo lejos,
en las fisuras que separan los distritos de la mente…?[49]

La visión que Hart Crane tiene de Poe en «Tunnel» (Túnel), vuelve a explicar por qué el Poe mitopoyético es imprescindible para la mitología literaria americana. Las proyecciones e introyecciones de las pesadillas de Poe presagian el metro de la ciudad de Nueva York como el nuevo subterráneo en el que «la profunda sima romántica» de Coleridge se ha interiorizado en «las simas del cerebro». Cualesquiera que sean sus verdaderos defectos como poeta y crítico, cualquiera que sea la distancia que separa estilo e idea en sus cuentos, Poe es una figura clave en el canon americano tanto para nosotros como para el resto del mundo. Hawthorne y Melville, el primero de forma implícita y el segundo de forma explícita, elaboraron críticas a la esperanza nacional emersoniana mucho más poderosas, pero no fueron en modo alguno totalmente negativos con respecto a Emerson y su visión pragmática de la Confianza americana en el Yo. Poe censuraba ferozmente a trascendentalistas menores como Bronson Alcott[50] y William Ellery Channing[51], pero su rechazo explícito de Emerson lo condujo a la insincera observación de que Emerson no se diferenciaba de Thomas Carlyle. Poe debería haber sobrevivido para leer el desquiciado y alucinante panfleto de Carlyle, «La cuestión de los negros», que le habría encantado. Desde el punto de vista de la mitología, Poe es necesario porque toda su obra es un himno a la negatividad. Emerson fue un gran teórico tanto de la literatura como de la vida, un buen crítico en la práctica (cuando quería serlo, que no era a menudo), un muy buen poeta (a veces) y siempre un autor de aforismos y un ensayista excelente. Poe, si lo tomamos línea a línea o frase a frase, apenas puede oponérsele. Pero mirándolo al modo francés como recomendaba T. S. Eliot «vemos una masa de forma sin igual y de tamaño impresionante hacia la que continuamente está volviendo el ojo». Probablemente Eliot estaba en lo cierto, en términos mitopoyéticos.

NICOLÁI GÓGOL
(1809-1852)

Son famosas las palabras de Dostoievski: «Todos surgimos de debajo de “El capote”[52] de Gógol», cuento sobre un desdichado escribiente al que roban su capote nuevo. Tras ser desdeñado por las autoridades ante las que protesta debidamente, el pobre infeliz muere y su fantasma continúa tratando en vano de que se haga justicia. Aun siendo una buena historia no es, sin embargo, la mejor de Gógol, que sí podría ser en cambio «Los terratenientes del viejo mundo» o la desquiciante «La nariz», que comienza con un barbero que se encuentra en el desayuno la nariz de uno de sus clientes dentro de una barra de pan recién horneado por su mujer. El espíritu de Gógol, presente de forma sutil en gran parte de Nabokov, alcanza su apoteosis en el triunfal «La mujer de Gógol»[53], del cuentista italiano moderno Tommaso Landolfi, quizá la historia más divertida y desconcertante que he leído hasta el momento.

El narrador, amigo y biógrafo de Gógol, nos cuenta un poco a regañadientes la historia de la mujer de Gógol. El Gógol auténtico, un fanático religioso, nunca se casó y se dejó morir de inanición deliberadamente a los cuarenta y tres años más o menos tras prender fuego a sus manuscritos sin publicar. Pero el Gógol de Landolfi (que bien podría haber sido invención de Kafka o de Borges) ha contraído matrimonio con un globo de goma, una espléndida muñeca hinchable que adopta formas y tamaños diferentes a capricho de su marido. Sumamente enamorado de su esposa en cualquiera de las formas que adopta, Gógol disfruta de relaciones sexuales con ella y le pone el nombre de Caracas, por la capital de Venezuela, por motivos que solo el disparatado escritor conoce.

Todo marcha bien durante algunos años hasta que Gógol contrae la sífilis, de lo cual culpa —más bien injustamente— a Caracas. Los sentimientos encontrados hacia su silenciosa mujer van aumentando sin cesar en Gógol a lo largo de los años. Acusa a Caracas de haber cedido al placer e incluso de traición, así que el carácter de ella se toma cada vez más agrio y se vuelve excesivamente religiosa. Finalmente Gógol, encolerizado, infla a propósito más de la cuenta a Caracas hasta que esta explota y sus restos se esparcen por el aire. El gran escritor recoge los jirones de su esposa y los quema en la

chimenea, uniendo así su destino al de las obras sin publicar. En el mismo fuego Gógol arroja también un muñeco de goma, el hijo de Caracas. Tras esta catástrofe final el biógrafo defiende a Gógol de la acusación de haber maltratado a su esposa y rinde homenaje al majestuoso genio del escritor.

El mejor preliminar (o posliminar) a la lectura de «La mujer de Gógol» de Landolfi es leer algunas historias de Gógol, tras lo cual será imposible dudar de la existencia de la infortunada Caracas. Ella podría ser perfectamente la mejor amada que Gógol pudiera haber encontrado (o inventado) para sí. Por contra, Landolfi difícilmente habría podido escribir la misma historia y titularla «La mujer de Maupassant», y no digamos «La mujer de Turgueniev». No: tenía que ser Gógol y solamente Gógol; y apenas dudo de la historia de Landolfi, sobre todo después de cada relectura. Caracas tiene una realidad que Borges ni busca ni logra para su Tlón. Siendo como es la única esposa posible paira Gógol, se me antoja la parodia definitiva de aquella insistencia de Frank O'Connor en que la voz solitaria que está gritando en los cuentos modernos es la de la Población Sumergida. ¿Quién podría haber más sumergido que la esposa de Gógol?

IVÁN TURGUENIEV
(1818-1883)

Mis favoritos entre los que aparecen en *Memorias de un cazador* son «Bezhin Lea» y «Kasyan de las hermosas tierras», pero como ya he escrito sobre ellos en *Cómo leer y por qué*[54] me ocupo aquí de «El bosque y la estepa», el último capítulo de las *Memorias*.

Junto con Chéjov, Turgueniev inventó una forma de cuento moderno que prevalece, posteriormente enfrentada a la irrealidad de la que podría llamarse la tradición de Kafka y Borges. El esplendor estético de las *Memorias* de Turgueniev depende en parte de la aprehensión que el escritor hace de la belleza natural: lo que busca este cazador no es tanto el juego como el panorama.

«El bosque y la estepa» comienza enfatizando la alegría solitaria del cazador:

> Habéis recorrido unas cuatro verstas… el horizonte comienza a enrojecer; en los abedules las chovas se despiertan y revolotean torpemente; los gorriones gorjean alrededor de los oscuros almiares. Aclara el día, se empieza a ver el camino, el cielo se despeja, blanquean las nubes, verdean los campos. En las isbas con fuego rojo las astillas y tras las puertas cocheras se oyen voces soñolientas. Y entretanto la aurora avanza; franjas doradas se extienden ya por el cielo y en los barrancos se elevan los vapores; las alondras cantan a plena voz, sopla el viento precursor del día, y emerge lentamente el purpúreo sol. La luz surge a raudales; el corazón os late deprisa, igual que baten las alas de los pájaros. ¡Qué frescor, qué jovialidad, qué alegría! La vista se extiende a lo lejos. Una aldea se vislumbra tras el bosque; algo más allá, otra con una iglesia blanca, en el monte un soto poblado de abedules; tras él el majal adonde os dirigís… ¡Más deprisa, caballitos, más deprisa! ¡Adelante, al trote largo!… No quedarán más de tres verstas. El sol se eleva con rapidez; el cielo está límpido. Hará buen tiempo. Un rebaño avanza desde la aldea hacia nosotros. Subimos al monte. ¡Qué vista! El río, zigzagueando a lo largo de unas diez verstas os muestra su tonalidad azul opaca a través de

> la niebla; tras él se extienden prados de color azul acuoso; detrás, suaves colinas; sobre la ciénaga dan vueltas gritando las avefrías; por entre el húmedo brillo que se esparce en el aire se perfila llanamente en la lejanía… a diferencia de lo que sucede en verano. ¡Con qué libertad respira el pecho, con qué rapidez se mueven los miembros, qué fortalecido se siente uno envuelto por el suave soplo de la primavera!… [55]

La línea que desciende hasta las historias de Nick Adams, de Hemingway, está clara: el tema es la libertad solitaria, aquel «vivir la vida hasta el final» de Hemingway. Tu perro y tú estáis por fin solos en el bosque, y contemplas uña visión total:

> Camináis a lo largo del sendero, miráis al perro, y mientras tanto imágenes queridas, rostros amados, muertos y vivos, os vienen a la mente, impresiones largo tiempo dormidas despiertan de pronto; la imaginación se deja llevar y vuela como un pájaro, y, sin embargo, se mueve con claridad y se mantiene ante vuestros ojos. Súbitamente, el corazón os tiembla y palpita, y de repente se lanza adelante, para luego hundirse irremisiblemente en los recuerdos. Toda la vida desfila ante vos ligera y rápida como una película; todo el pasado, los sentimientos y energías, toda el alma se adueñan de vos. Y nada en tomo se interpone: ni el sol, ni el viento, ni el ruido…[56].

Esta visión, por muy absoluta que sea para el individuo, conoce sus propios límites. Tuya es la libertad del bosque, y no la consternación sublime de la estepa:

> ¡Adelante, adelante!… Llegáis a la estepa. ¡Qué vista desde lo alto del monte! Redondos por la maleza, serpentean entre ellas; los sotos dispersos forman islotes alargados; estrechos caminos llevan de una aldea a otra; blanquean las iglesias; entre los mimbrerales destella un riachuelo, cortado en cuatro lugares por sendas presas; lejos, en el campo, las avutardas van una tras otra en fila india; una vieja casa señorial con sus dependencias, su huerto y su granero se esconde tras un pequeño estanque. Pero vos seguís adelante. Los mamelones se reducen más y más, no se ven casi árboles. ¡Ahí está finalmente la estepa, la estepa inmensa y sin límites!…[57].

Las *Memorias* se limitan a lo que el ojo puede abarcar. Para enfrentarse a la estepa hace falta ser Tolstoi; hay que ser de una naturaleza sublime y ser tan fuerte como aquello que uno aspira a contemplar. Con un dominio notable y lleno de matices, Turgueniev deja entrever muy sutilmente sus propios límites, y nos muestra de nuevo por qué sus *Memorias* son una obra maestra tan bien modulada.

HERMAN MELVILLE
(1819-1891)

I

Shakespeare, el primero entre los escritores, influyó profundamente en el arte de Melville, tanto en *Moby Dick* como en sus narraciones cortas. El capitán Ahab bebe claramente del modelo de Macbeth, mientras que Claggart es de forma manifiesta una versión de lago. Incluso «Bartleby, el escribiente», que en su superficie debe más a Charles Dickens, es deudor de la maestría de Shakespeare en la elipsis, en el arte de la fuga. Lo que más importa en el relato de Melville nunca se dice; un enorme *pathos* apunta, pero no se expresa nunca. Bartleby y el narrador apenas pueden hablarse el uno al otro y, sin embargo, los abismos que los separan se pueden explorar. Cuando el narrador susurra que el fallecido Bartleby está dormido «con reyes y consejeros», nos sobresalta la dignidad estética de la evocación a Job, aunque profundamente shakesperiana, y, sin embargo, la sorpresa se desvanece en cuanto reflexionamos. Julio César y Bruto, en lo que debería ser su encuentro crucial antes de la escena del asesinato, comparten un instante banal de pregunta y respuesta sobre la hora que es. Edmundo y el rey Lear nunca se dirigen el uno al otro; y salvo un momento entre bastidores Antonio y Cleopatra nunca quedan solos juntos. En la dolorosa escena en la que el recientemente coronado Enrique V rechaza a Falstaff, el emancipado monarca no permite que el gran ingenio diga nada. Este modo elíptico, una técnica shakespeariana mucho más presente de lo que generalmente se percibe, es lo que da lugar a la reticencia de Melville en «Bartleby, el escribiente».

«Las Encantadas» sigue abiertamente a Spenser[58] y a Bunyan[59], pero de forma más oscura se refleja en ella *La tempestad*. En el «Apunte séptimo» el rey-perro criollo es una parodia salvaje de Próspero, que no gobierna su Insula Encantada con Ariel ni con un grupo de duendecillos sino con perros feroces. El «Apunte noveno» prosigue con la parodia cuando el terrible Oberlus se identifica abiertamente a sí mismo con Calibán: «Esta isla es mía por Scorax, mi madre». Y, sin embargo, Oberlus tiene más de Timón de Atenas que de Calibán, y «Las Encantadas» le sirve a Melville para el mismo

propósito que le sirvió a Shakespeare *Timón de Atenas*, la más rancia de sus tragedias.

«Benito Cereño», que a mí me parece la obra maestra de la narrativa corta de Melville, es una historia maravillosa y enigmática en la que el capitán Delano y Benito Cereño hablan sin entenderse el uno al otro en formas que trascienden su difícil situación, donde Delano no sabe que Cereño y su embarcación son cautivos en una rebelión de esclavos. Incluso cuando se ha efectuado el rescate, el capitán español y el americano están en mundos diferentes:

> —Pero esos suaves alisios que ahora abanican sus mejillas, don Benito, ¿no le llegan con una curación casi humana? Amigos entrañables, amigos constantes son esos alisios.
>
> —Con su constancia no hacen sino llevarme a la tumba, señor —fue la fatídica respuesta.
>
> —Está usted salvado, don Benito —exclamó el capitán Delano, cada vez más asombrado y dolorido—, está usted salvado; ¿qué es lo que ha proyectado tal sombra sobre usted?
>
> —El negro**[60]**.

Próspero nos cuenta que cuando vuelva a Milán una de cada tres veces pensará en su tumba, incluso aunque al gran Mago no le puedan ir mejor las cosas. La sombra de inmortalidad de Próspero no es Calibán sino la desaparecida vocación de haber sido un sabio hermético. Benito Cereño tiene sobre sí algo más que la sombra de Babo; su propia vocación como capitán marino ha desaparecido bajo la sombra a la que simbólicamente alude con «el negro». La introversión de los pensamientos de Cereño en contraste con la robusta extroversión de Delano es un contraste shakesperiano. Cereño está ahora perdido en su creciente yo interior, la más shakesperiana de las invenciones.

El adánico Billy Bud no es una figura shakesperiana, y aumenta su desvalimiento al enfrentarse a lago en Claggart. La «monomanía» de Claggart deriva claramente del afán de lago de acabar con Otelo. La «maldad sin motivo», según palabras de Coleridge sobre lago, se aplica mucho mejor a Claggart. Sería muy difícil que aceptáramos a Claggart de no ser por nuestra experiencia de lago. El resultado del lago de Shakespeare sobre el Claggart de Melville es más que un asunto de «influencia». La «depravación natural» de Claggart es una extraña transfusión de lago al genio diabólico de Melville.

II

The Piazza tales, de Melville, se publicaron en 1856, cinco años después de *Moby Dick*. Dos de los seis cuentos —«Bartleby, el escribiente» y «Benito Cereño»— son comúnmente y con justicia aceptados entre las mejores obras de Melville, junto con *Moby Dick* y (con menos fundamento) *El hombre de confianza* y *Billy Bud, marinero*. Otros dos —«Las Encantadas, o Insulas Encantadas» y «El campanario»— me parecen incluso mejores, equiparables a los mejores momentos de *Moby Dick*. Dos de los cuentos de *The Piazza tales* son relativamente naderías: «La veranda» y «El vendedor de pararrayos». Un volumen de novelitas con cuatro obras casi maestras supone un logro extraordinario pero especialmente chocante si, como es el caso de Melville, el público lector lo había abandonado tras el temprano éxito de *Typee* y *Omoo*, la acogida algo más equívoca de *Mardi* y el retomo al gran público con *Redburn* y más aún con *Chaqueta blanca*. *Moby Dick* es, junto con *Hojas de hierba* y *Huckleberry Finn*, una de las tres candidatas a ser nuestra épica nacional, pero, al igual que *Hojas de hierba*, encontró en sus comienzos solo al gran lector (Hawthorne para Melville y Emerson para Whitman) y apenas ninguna acogida popular. Lo que le quedaba a Melville de su primer público lo mató la terrorífica *Pierre*, un año después de *Moby Dick*; y a pesar de variados intentos modernos de rescate *Pierre* es verdaderamente ilegible en el sentido tradicional de esa palabra de la cjue hoy se abusa tanto en la crítica. Sencillamente no se puede con ella, a no ser que uno quiera desesperadamente leerla o necesite hacerlo.

Lo mejor de *The Piazza tales* le muestran al propio Melville, posiblemente a Hawthorne y a unos pocos desconocidos, la escritura posterior a *Pierre*. Unico mantenedor de esposa, cuatro hijos, madre y varias hermanas, Melvilie estuvo por lo general atrapado por las deudas desde al menos 1855 en adelante, y ni Hawthorne ni Richard Henry Dana**[61]** consiguieron, a pesar de intentarlo, que designaran al autor de *Pierre* para algún consulado. A finales de la década de 1850, el atormentado y tímido Melville intentó el camino de las conferencias, pero como ni era un monstruo del púlpito como Henry Ward Beecher**[62]** ni tenía la elocuencia prodigiosa de Ralph Waldo Emerson fracasó estrepitosamente. Infelizmente casado, dominado por la madre, literato a todas luces fracasado, el autor de *The Piazza tales* escribe desde lo más hondo. Tras haberse educado, como Carlyle y Ruskin, en la Biblia del rey Jaime, Melville no creyó en la Biblia más de lo que lo hicieran Carlyle y Ruskin. Pero igual que *Moby Dick* encontró sus legítimos y

abrumadores precursores en la Biblia, Spenser, Shakespeare y Milton, lo mismo ocurre con *The Piazza tales*. El rechazo de Melville hacia la teología bíblica, su desconfianza casi gnóstica de la naturaleza y de la historia por igual, encuentran poderosa expresión en *The Piazza tales* como lo hicieron en toda su prosa de ficción posterior y en sus versos.

III

«El campanario» es un cuento de solo quince páginas pero tiene una resonancia y una fuerza tales que en cada relectura tengo la sensación de haber leído una soberbia novela corta. Bannadonna, «el gran arquitecto, el malhadado expósito», tratando de conquistar una mayor libertad, como Prometeo, amplía en cambio el imperio de la necesidad. Su gran campanario, pensado para ser el más noble de toda Italia, únicamente sobrevive como «un pino de piedra», un «negro tocón». Es la nueva Torre de Babel:

> Como Babel, su base se fundó en un momento de esplendor y renovación de la tierra, tras el segundo diluvio, cuando se secaron las aguas de las Edades Oscuras y reapareció el follaje. No es de extrañar que, tras una inmersión tan larga y profunda, las jubilosas esperanzas de la raza se elevaran, con las mismas aspiraciones que los hijos de Noé en Senaar.
>
> Ningún hombre de Europa superaba en valor a Bannadonna. Y cuando el Estado, enriquecido por el comercio con Oriente, resolvió construir el campanario más noble de Italia, su reputación le ganó el puesto de arquitecto.
>
> Piedra a piedra, mes a mes, se fue alzando la torre. Más alto, más alto, a paso de tortuga, aunque orgullosa como una antorcha o un cohete.
>
> Tras la partida de los albañiles, el solitario constructor, de pie sobre su siempre ascendente cúspide, comprobaba cada crepúsculo cómo superaba en altura a árboles y muros cada vez más altos. Se entretenía allí hasta tarde, envuelto en proyectos de otros pilares aún más airosos. Y el homenaje de quienes atestaban el lugar los días de fiesta subidos a los toscos postes de los andamios, como marinos en las vergas o abejas entre las ramas, sin preocuparse por el barro y el polvo o los trozos de piedra desprendida, no dejaba de llenarle de vanidad.
>
> Por fin, llegó el gran día de la torre. La piedra angular se elevó lentamente en el aire al son de las violas, entre salvas de artillería, y las

manos de Bannadonna la colocaron sobre la última hilera. Después, se subió en ella y se quedó de pie, solo, con los brazos cruzados; contemplando las blancas cimas de los azulados Alpes del interior, y las crestas aún más blancas de los aún más azulados Alpes de la costa, una perspectiva invisible desde la llanura. Aunque no menos invisible que la mirada que echó hacia abajo, cuando, como el estruendo de los cañonazos, le llegaron los estallidos de aplausos de la gente.

> Les emocionaba ver con qué serenidad el constructor se plantaba a noventa metros de altura sobre un observatorio sin barandillas. Nadie más que él habría osado hacerlo. Era el resultado último de aquella disciplina que se había impuesto: permanecer sobre el pilar en cada etapa de su crecimiento[63].

Reconocemos al capitán Ahab en Bannadonna, aunque Ahab tenga su humanidad y el gran arquitecto carezca de todo *pathos*. Ahab interpreta una tragedia de venganza, pero Bannadonna carece de toda motivación excepto de orgullo. Es de presumir que su orgullo está en relación con el del novelista, y el negro tocón que queda como único recuerdo del campanario podría ser también tan pequeño como Pierre, identificación que a Melville le habría gustado. La mortificación sexual de la imagen es evidente y, sin embargo, añade poco a la totalidad de lo que habrá de ser el sino de Bannadonna, ya que eso en cualquier caso sin duda representa un ritual de castración. Los Prometeos de Melville, Ahab y Bannadonna, mantienen abiertamente una disputa gnóstica con los cielos. Las narraciones de Melville, en sus momentos de mayor fuerza, implícitamente saben aquello que Kafka afirmó de forma extrañamente explícita en su gran parábola:

> Las cornejas afirman que una sola corneja podría destruir el cielo. Eso es indudable, pero no es ninguna prueba contra el cielo, porque cielo significa, precisamente, imposibilidad de cornejas[64].

En Melville los cielos suponen sin más la imposibilidad de Ahab y de Bannadonna. Ahab es un cazador y no un constructor, pero tanto destruir a Moby Dick como construir el campanario sería erigir la Torre de Babel y salirse con la suya:

> Si hubiera sido posible construir la Torre de Babel sin necesidad de subirse a ella, habría estado permitido erigirla[65].

El aforismo de Kafka podría ser un buen título para la historia de Melville en la que Bannadonna ha construido su torre en parte para ascender por ella y sostenerse «a trescientos pies de altura sobre un pedestal sin barandilla». Kafka podría haberle dicho a Bannadonna que un laberinto subterráneo habría resultado mejor, ya que los cielos lo habrían considerado como el foso de Babel:

> —¿Qué construyes?
>
> —Quiero cavar una galería. Debe producirse un progreso. Demasiado arriba está mi puesto.
>
> Estamos cavando el pozo de Babel[66].

Bannadonna es lo que más se parece a la parábola más extraordinaria de Kafka, la de la Torre de Babel, en la que un erudito «consideraba a la Gran Muralla como el primer cimiento firme en la historia de la humanidad para erigir de una nueva Torre de Babel. Es decir: primero sería la muralla y luego la torre»[67]. La oración de «Durante la construcción de la muralla china» podría haber impresionado a Melville como el mejor comentario posible sobre Bannadonna-Melville, tanto en su proyecto como en su destino:

> Por entonces —ese libro no es más que un ejemplo— reinaba la confusión en las mentes, quizá precisamente porque había demasiadas personas intentando concentrarse en un objetivo lo más delimitado posible. La naturaleza humana, que es frívola de raíz y puede compararse al polvo levantado, no soporta las cadenas, y si se encadena a sí misma, no tarda en empezar a forcejear con los grilletes, y a desgarrar y dispersar en todas las direcciones de la muralla, la cadena y a sí misma[68].

La caída de Bannadonna se inicia con la fundición de la gran campana:

> Los metales desatados aullaron como sabuesos. Los trabajadores se amedrentaron. Y su espanto hizo temer que la campana sufriera un daño fatal. Osado como Sidrac, Bannadonna se precipitó entre las chispas y golpeó al jefe de los culpables con un pesado cucharón. Un fragmento saltó a la masa fundida y se fundió con ella en el acto[69].

Esa sola falta es evidentemente la alegoría personal de Melville sobre cualquier sentido de culpabilidad que —a su propio y doloroso juicio— enturbió sus propios logros, incluso en *Moby Dick*. Más interesante resulta la

creación que hace Bannadonna de un tipo de *golem* o monstruo como Frankenstein llamado con encanto Haman, sin duda como homenaje al villano del Libro de Ester. Haman, concebido para ser el campanero, también significa «un tipo parcial de criatura ulterior», un titánico siervo que podría llamarse Talus, como el siniestro hombre de hierro que blande un mayal de hierro contra los rebeldes irlandeses en el cruel Libro 5 de *La Reina de las hadas*, de Spenser. Pero Talus no ha sido creado, y Haman es más que suficiente para inmolar al ambicioso artista, Bannadonna:

> Por un tiempo, olvidó a su criatura; pero esta no le olvidó a él y fiel al propósito con el que había sido creada y al resorte que le daba cuerda, dejó su puesto precisamente en el momento indicado, se deslizó sin ruido por los raíles recién engrasados hacia su objeto, y apuntando a las manos de la Una, para tañer una estruendosa nota, golpeó sordamente el cráneo interpuesto de Bannadonna, que estaba de espaldas; los brazos volvieron a alzarse a su amenazadora posición. El cuerpo caído impidió el regreso del objeto, así que permaneció allí, junto a Bannadonna, como si le recitase algún espantoso *post mortem*. El cincel yacía caído de la mano, pero junto a ella estaba la botella de aceite derramada sobre el raíl de hierro[70].

¿Cuál de sus obras destruyó a Melville? Yuxtapongamos esa conclusión de la historia, que tanto debe intencionadamente a Addison o a Johnson, junto a la notable estrofa de *La torre rota*, de Hart Crane, a la que inspiró, y quizá surja alguna pista, pues Crane supo interpretar soberbiamente a Melville:

> Así el esclavo ciego obedeció a su señor aún más ciego; pero al obedecerlo lo mató. Así la criatura acabó con su creador. Así la campana resultó demasiado pesada para la torre. Así el punto débil de la campana estuvo donde la había debilitado la sangre del hombre. Y así el orgullo precedió a la caída[71].

> Las campanas tiran abajo su propia torre;
> y no sé dónde se columpian. Sus lenguas traspasarán
> la membrana hasta la médula; mi dispersa partitura
> de rotos intervalos… ¡Y yo su esclavo sacristán![72].

Crane es ala vez Bannadonna y Haman, con un complejo destino más tenebroso aún que el de Melville, quien sin duda se representó a sí mismo en Bannadonna. El campanario de Bannadonna quizá fuera Pierre, pero es más

probable que fuera la propia Moby Dick, la «dispersa partitura / de rotos intervalos» de Melville, igual que *El puente* lo fue de Hart Crane. Con esto quiero apenas sugerir que Haman es el capitán Ahab. Y, sin embargo, el «pérfido libro» de Melville, como él mismo llamó a *Moby Dick* en una famosa carta a Hawthorne, pudo realmente haber aniquilado algo vital en su autor, si acaso su conciencia retrospectiva.

LEWIS CARROLL
(1832-1898)

I

> —¡Y sin embargo era un perrito monísimo! —dijo Alicia mientras se apoyaba contra un ranúnculo para descansar y se abanicaba con una de las hojas—. ¡Cuánto me habría gustado enseñarle trucos, de haber tenido el tamaño apropiado para hacerlo! ¡Ay, casi me olvido de que tengo que seguir creciendo![73]

Cualquiera que sea el proceso de renovar la propia experiencia con *Alicia en el País de las Maravillas*, *A través del espejo* y *La caza del snark*, la sensación que uno tiene no es ni la de estar releyendo ni la de leerlas por primera vez. Lewis Carrol es shakesperiano hasta el punto de que sus escritos se han convertido en una especie de textos sagrados. Tomemos, así al azar, el atroz y sublime capítulo 6, «Cerdo y pimienta», de *Alicia en el País de las Maravillas*. Alicia entra en una cocina enorme y llena de humo y se topa con una atmósfera impregnada de pimienta, una duquesa que estornuda y un bebé que aúlla y estornuda, además de una cocinera que remueve un caldero con sopa y un enorme gato de Cheshire con una sonrisa imperturbable. La continua fantasmagoría de Carroll llega a su punto más alto —si eso es posible— cuando la cocinera comienza a lanzarles a la Duquesa y a su niño aullador todo lo que encuentra a su alcance —atizadores, cazos, platos— mientras la Duquesa grita: «¡Cortadle la cabeza!», y le canta a su bebé una especie de nana sacudiéndolo con violencia al final de cada verso:

> Riñe fuerte a tu pequeño,
> dale fuerte si estornuda;
> él por molestar lo hace,
> porque sabe que importuna.
>
> CORO
> (Al que se unían la cocinera y el niño).

¡Huy! ¡Huy! ¡Huy!

Mientras la Duquesa cantaba la segunda estrofa de la canción, zarandeaba al niño violentamente arriba y abajo; la pobre criatura aullaba de tal forma que Alicia a duras penas lograba oír las palabras:

Riño fuerte a mi pequeño,
fuerte le doy si estornuda,
porque soporta valiente
la pimienta que importuna.

CORO
¡Huy! ¡Huy! ¡Huy!

Ven, puedes acunarlo un poco si quieres —le dijo la Duquesa a Alicia, lanzándole el niño por los aires mientras hablaba—. Tengo que ir a prepararme para jugar al *croquet* con la Reina —y salió a toda prisa de la habitación. Cuando salía, la cocinera le tiró una sartén, pero falló por muy poco**[74]**.

Carroll expuso los principios de la parodia al elegir como modelos los mejores poemas, pero aquí el paradigma es un espeluznante poema para niños de mediados del siglo XIX:

¡Hay que hablarle con ternura al niño!
Es seguro que así su amor se gana;
y tratarle siempre con cariño,
pues puede que no esté vivo mañana**[75]**.

Resultan unos versos lo suficientemente espeluznantes como para ser parodia de sí mismos, pero Carroll los utiliza para sus propios y sombríos propósitos. La pimienta es curiosamente análoga a un afrodisíaco y el bebé resulta ser un cerdo (es de suponer que los niños pequeños no eran santos de la devoción de Carroll). Alicia, igual que Carroll, tampoco los soporta:

Así pues, dejó a la criatura en el suelo, y se sintió aliviada viéndole trotar tranquilamente hacia el bosque. «Si hubiera crecido —se dijo—, habría sino un chico terriblemente feo; pero como cerdo, creo que será un cerdo precioso». Y se puso a pensar en otros niños que conocía y que podrían estar muy bien como cerdos; justo cuando estaba diciéndose

«¡ojalá supiera cómo transformarlos…!», se asustó un poco al ver al gato de Cheshire en la rama de un árbol, a unos pocos pasos[76].

El gato de Cheshire es un enigma irónico, algo típico de las alegorías enigmáticas y en clave de Carroll. Es sumamente desagradable, pero por lo general así son todos los habitantes del País de las Maravillas. Es un lugar común en la crítica afirmar que la pequeña Alicia es bastante más madura que cualquiera de los habitantes del País de las Maravillas, pero lo que afirma el gato de Cheshire también es cierto:

> El Gato se limitó a sonreír cuando vio a Alicia. «Parecía de buen carácter», pensó ella. Pero tenía unas uñas muy largas y muchísimos dientes, por lo que decidió que lo mejor sería tratarle con respeto.
>
> —Minino de Cheshire —empezó a decir en tono tímido, porque no estaba del todo segura de que ese nombre le gustara; sin embargo el gato amplió su sonrisa. «Bien, parece que le está gustando», pensó Alicia, y prosiguió—: ¿Podrías decirme, por favor, qué camino debo tomar desde aquí?
>
> —Eso depende en gran medida de adonde quieras llegar —dijo el Gato.
>
> —No me preocupa mucho adonde… —dijo Alicia.
>
> —En ese caso, poco importa el camino que tomes —dijo el Gato.
>
> —… con tal de que llegue *a alguna parte* —añadió Alicia a modo de explicación.
>
> —Puedes estar segura de que llegarás a alguna parte —dijo el Gato— siempre que camines mucho rato.
>
> Alicia se dio cuenta de que no había nada que oponer a esta respuesta, de modo que probó con otra pregunta:
>
> —¿Qué clase de gente vive por aquí?
>
> —En *esa* dirección —dijo el Gato haciendo una vaga señal con la pata derecha—, vive un Sombrerero; y en *aquella* —añadió señalándola con la otra pata—, vive una Liebre de Marzo. Puedes visitar al que quieras: los dos están locos.
>
> —Pero si no quiero andar entre locos —observó Alicia.
>
> —Me parece difícil que puedas evitarlo —dijo el Gato—; aquí todo el mundo está loco. Yo estoy loco. Tú estás loca.
>
> —¿Cómo sabes que estoy loca? —preguntó Alicia.
>
> —Debes de estarlo —dijo el Gato—, de otro modo no habrías venido aquí.

Alicia pensó que eso no era prueba suficiente; sin embargo, prosiguió:

—¿Y cómo sabes que tú estás loco?

—Para empezar —dijo el Gato—, los perros no están locos, ¿estás de acuerdo?

—Supongo que no —dijo Alicia.

—Bien —prosiguió el Gato—, entonces verás que un perro gruñe cuando está furioso, y mueve la cola cuando está contentó. Y yo, por el contrario, gruño cuando estoy contento y muevo la cola cuando estoy furioso. Luego estoy loco.

—*Yo* llamo a eso ronronear, no gruñir —dijo Alicia[77].

¿Está loca Alicia porque ha llegado al País de las Maravillas? Cuando el gato de Cheshire reaparece, protagoniza una desaparición lenta y famosa, terminándola con su sonrisa burlona, que permanece tiempo después de que todo él se haya ido. Esa mueca ontológica es el emblema de la locura del gato de Cheshire y supone el preludio a la merienda de locos del siguiente capítulo, a su vez emblema de los libros de *Alicia* porque se los puede definir con bastante justicia como una merienda de locos, más que una merienda de tontos. Lionel Trilling[78] hablaba del mundo de los sinsentidos, esa curiosa invención de los ingleses del siglo XIX, de Lewis Carroll y Edward Lear, y confesaba que desde el punto de vista crítico el sinsentido le resultaba inexplicable: uno de los misterios del arte, quizás tan inextricable como la razón por la que la tragedia genera placer, es la causa por la que el sinsentido genera una atención tan fascinante, y la razón, cuando eso ocurre, por la que tiene tantísimo sentido.

Un crítico igual de distinguido que Trilling, me refiero a William Empson[79], intentó resolver el misterio buscando una defensa contra la locura en la característica postura de Alicia:

> Gran parte de la técnica en la grosería del Sombrerero Loco ha sido aprendida de Hamlet. Es la base de ese parentesco con la locura, pienso, lo que hace tan evidente que los libros no sean nimiedades; y es la fría entereza con la que Alicia acepta a los locos lo que les da su fortaleza[80].

No me parece ni que Carroll haga que el sinsentido tenga tantísimo sentido ni que la indudable entereza de Alicia sea especialmente fría. A diferencia del sublime Edward Lear, yo no creo que Carroll sea un escritor de sinsentidos. Los enigmas no son sinsentidos, y la alegoría enigmática no eleva la entereza al nivel de virtud principal. Carroll es un romántico Victoriano,

exactamente igual a como lo fueron sus contemporáneos, los poetas prerrafaelitas, pero su fantasmagoría, a diferencia radical de los otros, es una acertada defensa total frente a la gran búsqueda romántica, o una revisión de la misma. *El mercado de los duendes* de Christina Rossetti tiene más cosas en común con Edward Lear que con Carroll, y Swinbume**[81]** es incluso mejor escritor paródico que Carroll.

Las parodias de Carroll, a veces realmente brillantes, no logran trascender sus propios ecos, no logran invertir la carga de demora literaria del propio Carroll. Pero los libros de *Alicia* y *La caza del snark* alcanzan una originalidad convincente, mientras que los prerrafaelitas son a veces simples parodias de Keats, Shelley, Tennyson y Browning. La búsqueda erótica del Romanticismo, que termina con el Infierno de *El triunfo de la vida*, de Shelley, se covierte en el Purgatorio sadomasoquista de los poetas prerrafaelitas. Dante Gabriel Rossetti, Swinbume, y su seguidor en la crítica, Pater, sustituyen o retorizan el cuerpo por el tiempo y aceptan la violencia que trae la venganza de la voluntad contra el tiempo sobre sus propios cuerpos.

Carroll escapa al sadomasoquismo y a la búsqueda erótica del Romanticismo al identificarse a sí mismo con una niña de siete años, Alicia. El País de las Maravillas solo tiene un principio de realidad, y es que se ha asesinado al tiempo. No es necesario sustituir nada por el tiempo, incluso cuando solo la locura puede asesinar al tiempo. Alicia no está ni más ni menos loca de lo necesario, lo cual puede ser la auténtica herencia que recoge de Hamlet. Ella no habrá de crecer o de madurar sexualmente mientras pueda regresar al País de las Maravillas, y salir de él siempre que lo necesite. Los prerrafaelitas y Pater están inmersos en el mundo del principio de realidad, el mundo de Schopenhauer y Freud. Las interpretaciones psicoanalíticas de las obras de Carroll fracasan siempre porque son inevitablemente fáciles y vulgares, y, por tanto, repugnantes. Alicia no se digna a que le digan de qué está escapando, y los libros de Carroll no son ejercicios de sublimaciones. Lo que contienen es su malestar por la cultura, incluyendo a Wordsworth, el mayor precursor de su punto de vista.

II

—¡Cierra el pico! —dijo la Reina enrojeciendo de ira.

—No quiero —dijo Alicia.

—¡Que le corten la cabeza! —chilló a más no poder la Reina.

No se movió nadie.

—¿Quién os va a tener miedo? (Mientras tanto, había recuperado su estatura normal). ¡Pero si no sois más que un mazo de cartas![82]

Ahí está la crisis de *Alicia en el País de las Maravillas*; viene a declarar la libertad de Alicia respecto de su propia fantasmagoría, tras lo cual regresa a nuestro orden de realidad. La escena siguiente, de *Al otro lado del espejo*, y que presenta paralelismos con esta, nos muestra una débil repetición de este esplendor:

No había un momento que perder. Muchos de los invitados se habían tumbado boca abajo en la fuentes, y el cucharón caminaba por la mesa en dirección a la silla de Alicia, haciéndole gestos impacientes para que le dejase paso libre.

—¡No puedo soportarlo por más tiempo! —exclamó Alicia dando un salto y agarrando el mantel con las dos manos; un buen tirón, y platos, fuentes, invitados y velas cayeron con estrépito al suelo para formar allí un confuso montón[83].

El movimiento que va de «Pero si no sois más que un mazo de cartas» a «No puedo soportarlo por más tiempo» es una justa representación del relativo declive estético que experimenta la lectura que va desde *Alicia en el País de las Maravillas* hasta *Al otro lado del espejo*. Si el primer libro nunca hubiera existido nuestra estima por el segundo sería increíble e inmensa, lo cual únicamente supone otra forma de admiración del modo en que la primera historia de *Alicia* es capaz de evitar un afecto humano tan trivial como la amargura. El Conejo Blanco es una parodia extraordinaria del sentido que Carroll tiene sobre su propia demora literaria e incluso erótica, aunque la virtud que ofrece es una exuberante vivacidad. Todos nosotros llegamos tarde perpetuamente a una fecha decisiva, pero ese temor de llegar tarde es para muchos de nosotros una ansiosa expectativa. Para Carroll, en su primera visión como Alicia, todo llega de nuevo pronto, lo que otorga al libro esa atmósfera pura y radiante de triunfante rapidez.

La amargura sigue irrumpiendo en la lectura de *Al otro lado del espejo*, lo cual puede dar cuenta de lo contemporánea que parece extrañamente siempre esta obra segunda y algo menor que la anterior. Su epítome es ese gran poema, «La morsa y el Carpintero»:

—¡Un momentito —gritaron las Ostras,

antes de empezar a hablar—:
porque algunas estamos asfixiadas
y las gordas mucho más!
—No hay prisa —el Carpintero dijo.
Le dieron las gracias por su amabilidad.

—Un poco de pan —dijo la Morsa—,
es lo que necesitamos más:
pimienta con vinagre
buenos son al paladar.
Y si dispuestas estáis, a comer,
Ostras amigas, a empezar.

—¡Pero a nosotras no! —las Ostras gritaron
empezando a azulear—.
Tras de tanta cortesía,
muy grande maldad sería.
—¡Deliciosa noche! —la Morsa
dijo—, no tiene igual.

—¡Qué amables sois por venir!
¡Y qué exquisitas estáis!
Solo dijo el Carpintero:
—Dame otro trozo de pan,
y no te hagas la sorda…
¡que dos veces lo he dicho ya!

—¡Qué pena! —dijo la Morsa—,
hacerles tal jugarreta
tras traerlas hasta aquí
y haberlas hecho correr.
Solo el Carpintero dijo:
—¡Cuánta manteca!, ¿por qué?

—¡Qué pena! —dijo la Morsa—,
lo siento de corazón.
Y entre lágrimas y llantos
Las más gordas se buscó.
Mientras con un pañolito

Las lágrimas se secó.

—¡Ostras —dijo el Carpintero—,
qué buen paseo habéis dado!
¿Volvemos ahora trotando?
Pero respuesta no ha encontrado,
cosa lo más natural,
pues todas se han devorado[84].

En otra estrofa añadida, escrita para la representación teatral de las novelas de *Alicia* y que por suerte no forma parte del texto que nos ha llegado, Carroll acusa a la Morsa y al Carpintero de «canallas», parecer al que se suma Alicia cuando comenta que «los dos eran unos tipos muy desagradables»[85]. Pero también lo son la Oveja y el presuntuoso cabeza de huevo Humpty Dumpty, aunque no los percibimos como las creaciones tan extrañas que sin duda constituyen. El arte de Carroll los convierte a los dos en totalmente idiosincrásicos, siendo el mayor enigma de Carroll el hecho de que solamente Alicia, en los dos libros, carezca de personalidad o de *pathos*. En «La Morsa y el Carpintero», los dos voraces engañadores están nítidamente diferenciados el uno del otro. Los dos son llorones y grandes sentimentales Victorianos que viven en un mundo de tinieblas en contra de lo natural, donde el sol sucede a la suave luna, posiblemente para indicar que este mundo es extrañamente natural —demasiado natural—, que viene a ser lo mismo que llamarlo hambriento.

La Morsa y el Carpintero lloran para aumentar su apetito, como si dijéramos, pero como la Morsa es, de ambos, el orador acaba emocionándose por su propia elocuencia, que sigue lamentándose, incluso cuando está felizmente saciada. Aunque es más astuta que el Carpintero, también es menos sádica; podemos estremecemos un poco con eso del Carpintero: «¿Volvemos ahora trotando?», pero nos estremecemos más aún cuando la Morsa dice entre sollozos: «¡Qué pena! (…), lo siento de corazón».

Puede que Humpty Dumpty sea el enigma más famoso y shakesperiano de Carroll. También es un anuncio de muchos de nuestros teóricos de la literatura contemporáneos: «Puedo explicar todos los poemas que se han inventado desde siempre… y muchos de los que todavía no se han inventado»[86]. «Eres exactamente igual que todo el mundo»[87], le espeta groseramente Humpty Dumpty a Alicia; pero él se acaba llevando su merecido cuando ella expresa su acertado juicio normativo de que él es una persona verdaderamente «insatisfactoria»[88].

El Caballero Blanco, el enigma más soportable y encantador de Carroll, es la figura de *Al otro lado del espejo* que nos devuelve vivamente al espíritu más delicado de *Alicia en el País de las Maravillas*. Existe una tradición crítica según la cual el Caballero Blanco es un autorretrato de Charles Lutwidge Dodgson, el otro yo de Lewis Carroll en el mundo del principio de realidad. Puede haber algo de eso, pero es más evidente que el Caballero Blanco es una versión del amable, heroico y bondadosamente loco Don Quijote. La locura del Caballero Blanco es como la propia enfermedad de Alicia, si es que el Gato de Cheshire tenía razón en cuanto a Alicia. Es la locura del drama, la dulce locura de Carroll, una defensa frente a locuras más tenebrosas.

El mejor poema de todos los de Carroll es «La balada del Caballero Blanco», una soberbia y adorable parodia del gran poema de crisis de Wordsworth «Resolución e independencia». La cercanía de Wordsworth al solipsismo, su falta de habilidad para escuchar lo que el recolector de sanguijuelas le dice en respuesta a la angustiada pregunta del poeta («¿De qué manera vives y qué es lo que haces?») la parodió con bastante crueldad Carroll en la versión original del poema, publicada en 1856 y quince años después de *Al otro lado del espejo*. En el poema de 1856, «Sobre el páramo solitario», el poeta es exageradamente duro e incluso atroz con el anciano, a quien no solo no escucha sino que encima lo patea, le da un puñetazo, le da un sopapo y le tira del pelo. Por fortuna todo esto aparece suavizado en la bella versión que canta el Caballero Blanco:

> —Sí, es larga —dijo el Caballero—, pero es muy, pero que muy bonita. A todos los que me la oyen cantar… o les vienen las lágrimas a los ojos, o…
>
> —¿O qué? —dijo Alicia, porque el Caballero había hecho de golpe una pausa repentina.
>
> —O no les vienen, evidentemente. El nombre de la canción es *Ojos de bacalao*.
>
> —¡Ah! ¿O sea que ese es el nombre de la canción? —dijo Alicia, fingiendo interés.
>
> —No, no lo entiendes —dijo el Caballero mirándola algo ofendido—. Ese es el nombre con el que la *llaman*. Su nombre real es *El Viejo muy viejo*.
>
> —O sea, que yo debería haber dicho: «Así es como se llama la *canción*» —dijo Alicia corrigiéndose a sí misma.

—No, no es eso; es algo muy distinto. La *canción* se llama *Modos y Maneras*; pero es solo la forma como *se llama*, ¿comprendes?

—Bueno, entonces ¿cuál *es* la canción? —dijo Alicia, que ya estaba totalmente desconcertada.

—A eso voy —dijo el Caballero—. En realidad la canción es *Sentado en una cerca*; y la melodía es de mi cosecha.

Y así diqiendo, detuvo el caballo y dejó caer las riendas sobre el cuello; luego, marcando lentamente el compás con una mano y poniendo una cara dulce y algo tonta, iluminada por un leve sonrisa, como si le alegrase la música de su canción, empezó.

De todas las cosas extrañas que Alicia vio durante su viaje Al otro lado del Espejo, esta fue la que siempre recordó con más claridad. Años más tarde, aún podía evocar toda la escena como si hubiera ocurrido la víspera: los ojos dulces y azules y la sonrisa cariñosa del caballero…, el sol poniente brillando entre su pelo y centelleando en su armadura con una llamarada de fulgor deslumbrante…, el caballo que se mecía suavemente, con las riendas colgadas al cuello y mordisqueando la hierba a sus pies… y las oscuras sombras del bosque detrás de ellos… Retuvo en su memoria todo esto como si fuese un cuadro, mientras, con una mano sobre los ojos para protegerlos del sol, se apoyaba contra un árbol observando a la extraña pareja, y escuchando, en una especie de sueño, la melancólica música de la canción.

«Pero la melodía *no es* de su cosecha —se dijo para sus adentros—: es la de *Todo te lo doy, y más no puedo*». Se dispuso a escuchar muy atenta, pero las lágrimas no acudieron a sus ojos.

Te contaré lo que pueda,
aunque poco hay que contar.
A un viejo muy viejo vi
sentado en una cerca.
—¿Quién es usted, viejo —dije—.
¿Y qué hace para vivir?
Su respuesta cruzó mi cabeza
como el agua por un tamiz.

Dijo: «Mariposas busco
que duermen entre los trigos;
las hago pastel de cordero
que en las calles vendo luego.

Y se los vendo a los hombres
que infernales mares surcan;
y así me gano mi pan…
Deme algo, caballero».

Pero pensaba yo un plan
para teñirme el bigote
y llevar un abanico
y ocultarlo a todos siempre.
Por no tener qué decir
a lo que el viejo afirmaba,
grité: «¡Venga, cómo vive!»
dándole un buen bofetón.

Con dulce acento él siguió:
«Voy vagando los caminos,
y cuando encuentro un arroyo
al punto le prendo fuego
para hacer con él aceite
de Rowland's Macassar.
Más dos peniques es todo
lo que por mi labor dan».

Estaba pensando yo el mundo
de comer solo batidos,
y así un día tras de otro
para estar algo más gordo.
Con fuerza sacudí al viejo,
morada estaba su cara:
—Vamos, dime cómo vives,
¡y qué haces! —le grité.

«Ojos de bacalao pesco
entre brillantes brezales
y los convierto en botones
de la noche en el silencio.
Y no los vendo por oro
ni por moneda de plata,
sino por medio penique,

sin regatear por nada»[89].

Vapuleado hasta ponérsele la cara lívida, pero ileso por lo demás, el anciano cazador de ojos de bacalao es un tardío representante del principio de realidad, si bien menos temible que el recolector de sanguijuelas de Wordsworth. Al igual que el recolector, el decrépito superviviente del Caballero Blanco es un hombre «como venido de lejanas tierras, / para darme fuerza humana con sabias advertencias». La alternativa tanto para Carroll como para Wordsworth sería el abatimiento y la locura, la desaparición paulatina de la alegría juvenil del poeta en una muerte en vida. Pero Carroll, defendiéndose enérgicamente contra su propio wordsworthianismo, lo convierte triunfalmente en algo nuevo con su visión final del anciano, que resulta todo menos wordsworthiana porque pertenece totalmente al País de las Maravillas:

Y ahora si por azar pongo
mis dedos en pegamento,
o si meto mi pie izquierdo
en mi zapato derecho,
o si sobre mis pies cae
alguna cosa de peso,
lloro aún porque me acuerdo
del viejo que conocí…
de aspecto dulce y voz suave,
de pelo blanco de nieve,
de rostro cual el de un cuervo
y ojos bellos cual tizones,
que parecía apenado,
balanceaba su cuerpo
y murmuraba entre dientes
cual si estuviera su boca,
que como un búfalo mugía…
llena… un verano lejano
sentado sobre una cerca[90].

MARK TWAIN
(1835-1910)

El estudio crítico más útil sobre Mark Twain sigue siendo para mí el de James M. Cox[91]. Cox no aborda los cuentos sino las obras mayores de Twain, como *Las aventuras de Huckleberry Finn*, *Cabeza hueca Wilson*, *Pasando fatigas* e *Inocentes en el extranjero*. Es Cox quien señala que «Mark Twain» era la señal para aguas peligrosas que daba el piloto en los barcos de vapor. Samuel Clemens, que llegaría a ser Mark Twain, sigue siendo nuestro principal autor humorístico, pero su mejor obra —cuentos incluidos— está repleta de señales de peligro. Cox pone de relieve también la recurrencia en los escritos de Mark Twain a la figura del forastero, irónico y misterioso, cuyas apariciones comportan un peligro tanto para el orden moral convencional como para nuestra ansia universal de ilusiones.

Twain —a juicio de Cox— mantuvo toda su vida una lucha contra la conciencia censora, el superyó freudiano. Especulador por naturaleza, Twain fue un gran artista de la fuga, como lo demuestra su magistral creación: Huck Finn. Los mejores cuentos de Twain son ejercicios de evasivas porque la verdad, como le ocurre a Hamlet, es lo que nos mata. El abismo del nihilismo asoma en Mark Twain de forma tan extraña a como lo hace en Shakespeare o en Nietzsche.

El primer éxito artístico y comercial de Twain fue su cuento de 1865, «La célebre rana saltarina del condado de Calaveras» en el que el narrador, Wheeler, es el primero de todos los impertérritos narradores que son lo mejor del estilo de Twain. Twain llegó a ser uno de los mejores autores de su tiempo; sus conferencias, impartidas con una solemnidad paródica, rivalizaban en efectividad con las alocuciones visionarias de Emerson y con las dramáticas lecturas de Dickens. La forma de narrar de Wheeler resultó el modo en el que se asentaría Twain: de una inocencia desarmante y, sin embargo, instando a la comicidad.

En 1876, Twain leyó en público ante un selecto auditorio de Hartford los estrafalarios «Hechos relativos al reciente Carnaval del Crimen en Connecticut», fantasía en la que el irónico enano, su Conciencia, es destruido por el narrador como preludio del mundo que comienza de nuevo: «Asesiné a

treinta y ocho personas a lo largo de las dos primeras semanas; todas ellas debido a viejas rencillas. Prendí fuego a una casa que me estorbaba la vista. Estafé a una viuda y a unos huérfanos quedándome con la última vaca que tenían…». La guerra contra el superyó es conducida de forma mucho más indirecta en «El elefante blanco robado» de 1882, en donde la parodia del detective de ficción apunta hiperbólicamente a lo que podría denominarse como «el propio impulso investigador». El miedo a la locura, en la raíz del genio de Twain para el humor, se tradujo en la soberbia historia «El hombre que corrompió a Hadleyburg», un *paraíso perdido* en miniatura con indicios de premilenarismo (1899). Hadleyburg, «el pueblo más honesto y recto de toda la región», podría ser cualquier lugar de los Estados Unidos ahora que nos acercamos otra vez al milenio. El hombre que lo «corrompe» es un arquetipo del forastero misterioso o irónico de Mark Twain, un satán que busca la verdad. Una pequeña obra maestra en estilo y trama, puede que la caída de Hadleyburg sea la mejor victoria de Twain sobre la hipocresía del elemento social en el superyó.

Con «El billete de un millón de libras», de 1893, Twain perfeccionó su parábola de la corrupción. A pesar de que continúa siendo una historia ligera, hay muy pocas que la igualen en su manera de poner de relieve las ilusiones del dinero. El nihilismo, alerta gnóstica sobre lo ilusorio tanto de la naturaleza como de la sociedad, alcanza su máxima intensidad en los fragmentos de *El forastero misterioso* publicados postumamente. El pequeño satán, héroe final de Twain, apunta al superyó o Sentido Moral como el auténtico malvado en la existencia humana. Dios, deidad de la Virtud Moral pareja a Urizen, de Blake, es el culpable final para Mark Twain. Un ataque a Dios, sea cual fuere la interpretación que se le dé a Dios, es una base muy complicada para el humor, como Twain se dio cuenta. Habiendo sobrepasado los límites de su arte, Twain cedió a la desesperación.

HENRY JAMES
(1843-1916)

I

Los enormes admiradores que Henry James tiene entre la crítica llegan tan lejos como para considerarlo el mayor escritor americano, e incluso el novelista mejor dotado de la lengua inglesa. La primera afirmación olvida solo a Walt Whitman, mientras que la segunda elude en parte la maravillosa secuencia que va desde *Clarissa* de Samuel Richardson hasta George Eliot, pasando por Jane Austen, y la tradición alternativa que abarca desde Fielding hasta Joyce, pasando por Dickens. Ciertamente, James es el escritor americano capital, y en sus mejores novelas sin duda están al lado de Jane Austen y George Eliot. El nivel de su precursor, Hawthorne, está más que alcanzado con el esplendor de *Retrato de una dama* y *Las alas de la paloma*, gigantescos descendientes de *El fauno de mármol*; mientras que los novelistas americanos rivales —Melville, Mark Twain, Dreiser, Faulkner— solo resisten la comparación con James por ser totalmente distintos de él. Esa cualidad de ser diferente convierte a Faulkner —especialmente en su gran etapa— en un verdadero rival aunque momentáneo; y puede que si se quiere encontrar una línea de cierto fuste en la novela americana que no tenga que ver con James habrá que buscarla en nuestra curiosa y antitética tradición que se mueve entre *Moby Dick* y sus descendientes más oscuros: *Mientras agonizo*, *Miss Lonelyhearts*, *La subasta del lote 49*. La conciencia normativa de nuestra prosa de ficción, anunciada por vez primera con *La letra escarlata*, la forjó Henry James, cuyo espíritu no solo permanece en discípulos evidentes como Edith Wharton en *La edad de la inocencia* y Willa Cather en su soberbia *Una dama perdida*, sino también y de forma más sutil (al estar fundida con el aura de Joseph Conrad) en novelistas tan variados como Fitzgerald, Hemingway y Warren. Parece claro que la relación de James con la prosa de ficción americana es exactamente análoga a la relación de Whitman con nuestra poesía: cada uno es, en su propia esfera, lo que Emerson profetizó como el Hombre Central que habría de venir y cambiar todo para siempre y celebrar así la novedad americana.

La ironía de la posición clave que James ocupa entre nuestros novelistas es palpable puesto que, al igual que la figura muy menor de T. S. Eliot más tarde, James dejó su país para terminar siendo un súbdito británico después de haber nacido ciudadano en la América de Emerson. Pero es un lugar común entre los críticos decir que James siguió siendo el más americano de los novelistas, y curiosamente no menos nacionalista en *Los embajadores* de lo que lo había sido en *Daisy Miller* y en *El americano*. James, crítico literario sutil aunque a veces algo avieso, comprendió muy bien lo que seguimos aprendiendo y volviendo a aprender: que un escritor americano podrá ser emersoniano o antiemersoniano pero incluso una postura negativa hacia Emerson siempre lleva otra vez de vuelta a su formulación de la religión poscristiana de la autoconfianza. Escritores abiertamente emersonianos como Thoreau, Whitman y Frost no están más imbuidos del sabio de Concord de lo que lo están antiemersonianos como Hawthorne, Melville y Eliot. Quizá los más afectados sean aquellos escritores que quieren escapar a Emerson y, sin embargo, nunca dejan su atmósfera dialéctica, como Emily Dickinson, Henry James y Wallace Stevens.

Emerson suponía para Henry James algo parecido a vina tradición familiar, aunque ello apenas pueda servir de justificación para el absoluto fracaso de prácticamente todo lo que el novelista escribió sobre el ensayista. James recurre de forma invariable a un tono de irónica condescendencia cuando escribe de Emerson; algo difícilmente apropiado tratándose del profeta americano del poder, el destino, las ilusiones y la riqueza. Sugiero que James mezcló sin saberlo a Emerson con el buen amigo del sabio, Henry James padre, a quien él desestimó como swedenborgiano y que, sin embargo, podría ser calificado con mayor justicia como especulador del gnosticismo americano al modo de Emerson, aunque más cercano en eminencia a, por ejemplo, Bronson Alcott que al autor de *La conducta de la vida*.

El cuerdo y sacro Emerson fue un maestro en fugas, en especial cuando sus discípulos ejercían demasiada presión, ya fuera sobre asuntos personales o espirituales. A Henry James sénior se le recuerda ahora por haber sido el padre de Henry, William y Alice, y también por su famoso arrebato contra Emerson, al que admiraba más allá de la idolatría: «¡Oh tú, hombre sin asideros!».

Henry James hijo, aun alabando abiertamente a Emerson, comentó que apenas era demasiado o demasiado poco decir en general de los escritos de Emerson que no se compusieron en absoluto. La palabra clave aquí es

«compusieron», y me trae a la memoria un bello pasaje de «Los poemas de nuestro clima», de Wallace Stevens (1879-1955):

Aún habrá de permanecer el espíritu sin descanso
para que si alguno quisiera escapar regrese
a lo que largo tiempo atrás se compuso[92].

La mente de Emerson no es que fuera infatigable sin más, sino que de verdad nunca descansaba, al igual que la mente de cualquiera de los miembros de la familia James. Los escritos de Emerson, sin haber sido compuestos en absoluto, vuelven constantemente a lo que largo tiempo atrás se compuso: a lo que su admirador Nietzsche llamó el poema primordial de la humanidad, la ficción que hemos impugnado juntos y a la que llamamos nuestro cosmos. James era sumamente sutil como para no haber sabido esto. Eligió no saberlo porque necesitaba a un Emerson provinciano como necesitaba a un Hawthorne provinciano, igual que necesitaba una Nueva Inglaterra que nunca fue: sencilla, amable y aislada, e incluso un tanto infantil.

Parece ya lejana la época en que T. S. Eliot se maravillaba de que Henry James no hubiera destrozado a R. W. Emerson, pero debemos recordar la curiosa queja de Eliot sobre James como crítico: «Incluso a la hora de tratar a hombres a los que, es de suponer, podría haber destrozado punto por punto —Emerson o Norton[93]—, su forma de abordarlos no está clara; hay un deseo de ser generoso, una razón política al admitir que, tratándose de escritores americanos y bajo las circunstancias dadas, esto fue lo mejor posible o que tuvo cosas muy buenas». Dejando a un lado el hecho de que pone a Emerson al mismo nivel que Charles Eliot Norton (lo cual sería como poner a Freud al nivel de Bemard Berenson[94]), este juicio desfavorable reduce a Emerson —quien ha sido y es sin ambages la mente de América— a la estatura de una figura que podría en el mejor de los casos garantizar la condescendencia de James (y de Eliot). La polémica cultural implícita se hace obvia y verdaderamente obsesiva en Eliot, pero, aunque en James fuera más llevadera, no por eso es aceptable a estas alturas:

> De los tres periodos en que se divide su vida el primero lo fue (como en el caso de la mayoría de los hombres) de movimiento, de experimentación y de selección; también de esfuerzo y de intentos dolorosos. Emerson tenía algo que decir pero durante un largo tiempo anduvo buscando su forma, forma que —como él mismo habría dicho—

nunca encontró por completo y que tuvo más bien la característica de que durante sus últimos años (en los que le fue cada vez más difícil conseguir la *palabra*) dicha forma pareciera desear atacarle en su talón de Aquiles, en el punto en que sus logros eran menos completos, y tuviera en cierto modo el efecto de estar cebándose en él. El relato que el señor Cabot hace de su juventud y de sus comienzos en la edad adulta parece un tanto seco y crudo, y tenemos la impresión de una terrible escasez de alternativas. Si no habría de ser ni granjero ni comerciante podría ser maestro de escuela; tal era el recurso principal y una parte del proceso educativo general de los jóvenes de Nueva Inglaterra que tuvieran la intención de dedicarse a las cosas del intelecto. Había sin embargo una ventaja en tal desnudez y era que, al menos en el caso de Emerson, las cosas del intelecto estuvieron admirablemente bien consideradas. Si su mayor logro y su signo distintivo han de ser el que tuviera una concepción más intensa que nadie de la vida moral, puede que no sea caprichoso afirmar que ello se deba en parte al modo limitado en que concebía nuestra capacidad para vivir ilustrados. La sociedad llana, temerosa de Dios y pragmática, que lo rodeaba no era fecunda en variaciones: ella tenía gran inteligencia y energía pero se movía invariablemente en la misma dirección. Posteriormente, en tres ocasiones (tres viajes a Europa) fue presentado ante un mundo más complicado, pero es como si su espíritu, su gusto moral, siguiera habitando siempre entre las mismas paredes austeras de su juventud. Ahí pudo vivir con ese logrado no ser consciente de la maldad y que es uno de los más bellos signos por los que le conocemos. Sus primeros escritos están llenos de una curiosa animadversión hacia los vicios del lugar y de la época, pero hay algo encantadoramente vago, ligero y general en su disposición. Casi lo peor que puede decir es que tales vicios son negativos y que sus paisanos no son heroicos. Tenemos la sensación de que sus primeras impresiones fueron recibidas en una sociedad en la que la miseria y la extravagancia, y cualquier extremo del tipo que fuese, estaban ausentes por igual. Lo que la vida de la Nueva Inglaterra de hace cincuenta años ofrecía al observador era el panorama común: una pintura acromática sin nada particularmente intenso. Era de este repertorio de lo cotidiano de donde procedían las típicas alegrías y tristezas sin más que él procedía a generalizar no en sus emociones, sus retorcimientos y sus perversiones sino en su forma pasiva, externa y saludable; hecho que da cuenta hasta cierto punto de una cierta inadecuación y escualidez en sus enumeraciones, pero que también ayuda

a explicar su visión directa e íntima del alma. Conoce la naturaleza del hombre y la larga tradición de sus peligros; pero tenemos la sensación de que mientras que es capaz de señalar los remedios, que descansan por su mayor parte en los profundos recovecos de la virtud, del espíritu, tiene tan solo un conocimiento de los desórdenes como de oídas y no bien informado. Sería preciso algo de ingenuidad —bien podría afirmar el lector— para poder seguirle la pista de cerca a esta correspondencia entre su genio y la frugal ciudad de Boston del pasado, hacendosa y feliz aunque decididamente seca, donde había mucha voluntad pero muy poco apoyo, igual que un ministerio sin oposición.

El genio me parece algo imposible de refutar; quiero decir el genio para ver a un personaje como algo real y supremo. Otros escritores han llegado a una expresión más completa: Wordsworth y Goethe, por ejemplo, dan la impresión de haber encontrado su propia expresión mientras que con Emerson nunca se dejar de tener la impresión de que todavía sigue buscándola. Pera ninguno ha tenido una visión tan fija y constante, y por encima de todo tan natural, de aquello que necesitamos y de lo que somos capaces en la senda de aspiraciones e independencia. Con Emerson es siempre la especial capacidad de experiencia moral; siempre eso y solo eso. De alguna manera tenemos la impresión de que la vida nunca ha logrado sobornarlo para que no mire nada que no sea el alma; y, ciertamente, en el mundo en el que creció y vivió, los sobornos, señuelos, seducciones y premios eran escasos. Tenía una facultad admirable para mostrar aquello que constantemente se esforzaba por enseñar: que el premio estaba dentro. Cualquiera que en la Nueva Inglaterra de aquella época pudiera hacer eso podía contar sin dudarlo con el triunfo, con oyentes y con empatia; mayormente, por supuesto, cuando se hacía con esa divina capacidad de persuasión. Más aún, el modo como Emerson lo hacía añadía al encanto —cuando se le escuchaba directamente y se le tenía delante— una rara voz irresistible y una modesta y afable autoridad. Si al señor Arnold le choca el reducido grado en el que fue un hombre de letras supongo que es porque le choca todavía más el hecho de que fuera un hombre de conferencias. Pero una conferencia nunca estuvo tan purgada de excesos —esa cualidad en ellas que sugieren una idea fuerte y un trazo firme— como cuando era emitida de labios de Emerson; lejos de ser una vulgarización era sencillamente lo esotérico preparado para ser oído, y en lugar de tratar a unos pocos como a la mayoría, siguiendo la moda de los caballeros subidos a una tarima, él

tratò a la mayoría como a unos pocos. Probablemente no había ninguna otra sociedad en esa época en la que hubiera conseguido que tantas personas entendieran eso, pues nos hacemos una óptima idea de sus oyentes leyéndolo y nos preguntamos en qué otro lugar habría habido gente que le hubiera podido prestar tanta atención. Hay que recordar, sin embargo, que durante el invierno de 1847-1848, en ocasión de su segunda visita a Inglaterra, encontró numerosos oyentes en Londres y en provincias. Los volúmenes de Cabot están llenos de pruebas de la satisfacción que suscitaba, de las delicias y revelaciones que, podría decirse, él prometía a una raza que se veía obligada a buscar su entretenimiento, su recompensa y su consuelo de forma casi exclusiva en el mundo moral. Pero sus propios escritos aún están más llenos de ello: encontramos ejemplos casi en cualquier parte por donde los abramos[95].

Me resulta asombroso que James juzgara que la «gran distinción» de Emerson y su «seña especial» fueran el que tuviera «una concepción más vivida de la vida moral que nadie», a no ser que «la vida moral» tenga un significado totalmente jamesiano. Yo más bien diría que la gran distinción y la seña especial de la prosa de ficción de James estriban en que representa una concepción de la vida moral más vivida incluso de la que nos pueden ofrecer Jane Austen o George Eliot. A Emerson no le preocupa más la moral de lo que le preocupan las costumbres; sus asuntos son el poder, la libertad y el destino. Respecto a «ese logrado no ser consciente de la maldad» que James encontró en Emerson, no he sido capaz de encontrarlo yo mismo tras haber leído a Emerson casi a diario durante los últimos veinte años, y me recuerda aquel ensayo del último Yeats sobre el *Prometeo desencadenado* de Shelley en el que Yeats declara que su escéptico y apasionado precursor, como gran poeta que sin duda fue, carecía necesariamente de la visión del mal. Lo indispensable en ambas lecturas rotundamente equivocadas, la de James y la de Yeats, era que lograban despejar más terreno para ellos mismos.

Celoso como estoy de Emerson, puedo reconocer que ningún crítico ha igualado a James en ver y afirmar cuál es la mayor virtud de Emerson cuando decía de este que nadie había tenido una visión tan fija y constante, y por encima de todo tan natural, de aquello que necesitamos y de lo que somos capaces en la senda de aspiraciones e independencia. Ninguno: esto es, excepto Henry James; pues con seguridad esa es la búsqueda de Isabel Archer en pos de su propia visión, bastante emersoniana, de aspiraciones e independencia. «El mundo moral» es expresión de James y énfasis de James. El propio énfasis de Emerson, sospecho, era considerablemente más

pragmático que el de James. Cuando James regresó a América en 1904 en una visita tras veinte años de autoexilio volvió a Concord y registró sus impresiones en *La escena americana*:

> Resulta extraño y al mismo tiempo exquisito que estas formas de ejercer de testigo hayan de ser el fundamento último sobre el que sentimos que descansa la consideración de la «escuela de Concord», por usar —lo admito— una expresión fútil; o quizá más bien debería decir que *resultaría* extraño si no hubiera inevitablemente algo absoluto en la relación intima que a lo largo de toda su vida tuvo Emerson con dichas formas. Puede que nos haga sonreír un poco si sacamos a colación el caso de Weimar, pero por mi parte me confieso mucho más satisfecho que insatisfecho con nuestros felices equivalentes «en moneda americana» de Goethe y Schiller. La metáfora del dinero vale tanto para el segundo caso como para el primero, pues si en uno Goethe representa el oro y Schiller la plata (dejando a un lado cualquier prejuicio con estos dos metales), en el otro se da la misma buena relación entre Emerson y Thoreau. Cuando abro un libro de Emerson lo hago buscando obtener los mismos beneficios que cuando abro uno de Goethe: la sensación de estar moviéndome por un vasto espacio intelectual y la del manantial de montaña que brota por doquier en forma de sabiduría y poesía, en Wahrheit y Dichtung; y cualesquiera que sean las razones por las que abro un libro de Thoreau (no es necesario perder el tiempo enumerando todas las buenas razones) el caso es que lo abro con más frecuencia de lo que abro un libro de Schiller. Lo cual nos lleva de vuelta al sentimiento de que la rareza del genio de Emerson, que le ha convertido a ojos de las personas atentas en el primer y auténticamente raro espíritu americano en las letras, no podría haber desarrollado su actividad en ese lugar encantador, lleno de bosques, lagos y ríos, lugar que durante tanto tiempo ha sido homogéneo en lo social pero también en lo típico y en lo interesante sin que ello tuviera como consecuencia el efecto de tener que comunicarlo de forma que quedase para siempre indeleble. Fue durante este largo periodo de tiempo su mundo inmediato y suficiente; le dio su íntima visión de la vida, y la mitad de sus imágenes las extrajo de la revolución de sus estaciones y en el juego de sus costumbres. No hablo de la otra mitad, que él extrajo de otros lugares. Resulta admirablemente actual, como si todavía estuviéramos viendo las cosas de aquí en las imágenes de allí, surcando el aire como pájaros que desaparecen en el manto de la noche para regresar a sus nidos. Para poder decir que se ha

> logrado lo mejor en la vida es imprescindible haber escuchado una conferencia suya al menos una vez; y mientras estuve allí no hubo ninguna de las hojas rojizas que se desprendieron de los árboles que no cayera al suelo con una cadencia emersoniana[96].

He ahí un bello estudio de nostalgias y que nos revela, en contra de T. S. Eliot, cuál fue la verdadera naturaleza de la relación entre James y Emerson. Sabemos en qué gran manera lo esencial en William James fue extraído de la cantera de Emerson, en concreto del ensayo «Experiencia» que dio nacimiento al pragmatismo. Henry James no estaba menos en deuda con Emerson de lo que lo estaba William James. El *Retrato de una dama* apenas es una novela emersoniana y puede que *La letra escarlata* esté más cerca de serlo; y, sin embargo, Isabel Archer[97] es hija de Emerson como Lambert Strether[98] es heredero de Emerson. El aura emersoniana permanece incluso en los fantasmagóricos cuentos de Henry James.

II

Mi favorita entre las novelas cortas de James es *El alumno*, que no es un cuento fantasmagórico pero sigue siendo profundamente —dialécticamente— emersoniano. *El alumno* se encuentra entre la culminación del primer James de *Las bostonianas* y *La princesa Casamassina* (ambas obras de 1886) y el James central de *El expolio de Poynton* y *Lo que Maisie sabía* (ambas de 1897), y *La edad ingrata* (1899). En algunos aspectos *El alumno* me parece que alcanza la perfección en el género corto de la primera época de James, igual que *Retrato de una dama* supone la perfección en escala mayor. Sin embargo, *El alumno* es un cuento enigmático y con tal cantidad de matices que resulta muy poco probable que una sola interpretación pueda alcanzar un amplio crédito.

En su «Prefacio a la edición de Nueva York», James aparece oportunamente alejado del auténtico drama moral desarrollado en *El alumno*. Cuando escribe sobre *Lo que Maisie sabía*, James anota que los niños pequeños tienen muchas más percepciones que formas para traducirlas, pues su visión es en todo momento mucho más rica y su aprehensión continuamente más fuerte que el vocabulario del que disponen. Entre los niños jamesianos, el trágico Morgan es la excepción a esta regla; su formidable vocabulario sobrenatural está en todo momento al servicio de sus acertadas y exhaustivas percepciones. James observa con afecto sobre

Morgan que el golfillo de *El alumno* tiene sentimientos en abundancia y ahí podría estar, a su juicio, la fuerza de su joven cualidad humana. Ciertamente forma parte del enorme atractivo del relato el que cualquiera de nosotros comparta enseguida el afecto del autor (y de Pemberton) por Morgan, uno de los mejores retratos que se han hecho de la juventud americana. No se me ocurren dos novelistas americanos que tengan tan poco que ver entre sí como Henry James y Mark Twain, y, sin embargo, podría imaginarme una conversación entre Morgan Moreen y Huck Finn, dos imágenes muy distintas pero complementarias del joven americano que anhela libertad.

En la única referencia a Twain que encuentro en James, comenta groseramente el maestro (1874) que: «Llegado el tiempo de Mark Twain no hay nada malo en recordar que la ausencia de humor a lo sumo puede compensarse con la presencia de sublimidad». Bien, James dijo cosas mucho peores de Whitman y Dickens, y yo mismo prefiero *Las aventuras de Huckleberry Finn* a *Retrato de una dama*, pero si despojamos a la observación de James de lo que tiene de gesto apotropaico podemos convenir en que *El alumno* abunda tanto en humor como en sublimidad, aun siendo inferior a *Huckleberry Finn* en ambas cualidades. Al pobre Morgan, perteneciente a la familia Moreen por error, le habría ido muchísimo mejor si hubiera tenido como tutor a Huck Finn en lugar de Pemberton, si Morgan hubiera tenido la suficiente fortaleza para soportarlo.

Ha habido una moda en la crítica consistente en culpar al sufrido y devoto Pemberton, al igual que a los atroces Moreens, de la muerte de Morgan, pero a mí eso me parece simplemente absurdo. A fin de cuentas, ¿qué podría haber hecho por Morgan el pobre Pemberton, sin un penique y apenas incapaz de cuidarse a sí mismo una vez libre de los Moreens? La escena final de esta novela corta es exquisitamente sutil, a pesar de que en mi lectura no hay ningún abandono de Morgan por parte de Pemberton:

> —Hemos luchado, hemos sufrido —prosiguió su esposa—; pero usted se ha adueñado de él de tal modo que ya hemos pasado lo peor del sacrificio.
>
> Morgan había apartado la vista de su padre; estaba mirando a Pemberton con el rostro iluminado. Había desaparecido el sonrojo, pero en su lugar surgió algo más vivido y luminoso. Tuvo un momento de alegría infantil, apenas mitigada por la consideración de que, al verse sus esperanzas consagradas de un modo tan inesperado (demasiado repentino, demasiado violento; la cosa resultaba menos propia de un libro juvenil), la «huida» quedaba en manos suyas y de Pemberton. La alegría infantil duró

un instante, y Pemberton casi tuvo miedo ante aquella revelación de afecto y gratitud que fulguraba en medio de la humillación del muchacho. Cuando Morgan balbució «¿Qué dice usted a eso?», Pemberton se dio cuenta de que debería mostrar entusiasmo. Pero el miedo que este último sentía se acentuó por causa de otra cosa que sucedió inmediatamente después y que obligó al chico a sentarse rápidamente en la silla que tenía más cerca.

Morgan estaba muy pálido y se había llevado una mano al lado izquierdo del pecho. Los tres lo miraban pero fue la señora Moreen la primera en inclinarse hacia delante.

—¡Ah, su corazoncito querido! —exclamó; y esta vez, arrodillada ante él, sin respetar al ídolo, lo cogió ardientemente entre sus brazos—. ¡Le ha hecho andar mucho, le ha obligado a ir muy deprisa! —le espetó a Pemberton por encima del hombro. El muchacho no hizo ningún ademán de protesta y un instante después, su madre, que todavía lo tenía entre sus brazos, se levantó de un salto y, con la cara convulsionada, empezó a gritar de un modo horrible:

—¡Socorro! ¡Socorro! ¡Se muere! ¡Se ha muerto!

Pemberton comprendió con idéntico horror, por el rostro crispado del niño, que efectivamente estaba muerto. Lo cogió, intentando arrancárselo a su madre de las manos y durante un momento, mientras los dos lo sujetaban, se miraron a los ojos, presas del desconsuelo.

—Con la enfermedad no ha podido soportarlo —dijo Pemberton—; ha sido el golpe, toda la escena, la emoción tan violenta.

—¡Pero yo pensaba que él quería irse con usted! —gimoteó la señora Moreen.

—Ya te dije yo que no, querida —argumentó el señor Moreen.

Todo su cuerpo temblaba y, a su manera, estaba tan profundamente afectado como su esposa. Pero, pasado el primer momento, aceptó su dolor como corresponde a un hombre de mundo[99].

Morgan, según mi lectura, no muere de pena por el rechazo ya sea de los Moreens o de Pemberton, sino de alegría ante la perspectiva de marcharse con Pemberton. Esto me resulta enormemente similar a la muerte del rey Lear, pues coincido con la interpretación de Harold Goddard[100] según la cual Lear muere de alegría y no de pena en la alucinación de que los labios de Goneril todavía se mueven. Lo que Yeats llamó «trágica alegría» es una cualidad de Shakespeare nada fácil de conseguir, y resulta extraordinario que James

lograse esa visión al concluir *El alumno*. Pero eso nos deja todavía con el dilema moral de este gran relato: ¿qué podría haber sido de Morgan en un mundo tan por completo inadecuado para él?

La bella (y falsa) objeción de James a nuestro padre Emerson fue que el sabio había fracasado en el logro de un estilo y tuvo que conformarse con «la fuerza de su mensaje desnudo». Difícilmente me puedo contar entre aquellos que consideran que el mensaje de Emerson es flojo, pues sé de su fortaleza en primer lugar por su estilo y gracias a él. La sabiduría no podrá tener ninguna autoridad para nosotros hasta que se haya individualizado en una postura retórica, y precisamente lo que mantiene vigente el carisma chamanístico de Emerson es su estilo. Encuentro un toque leve pero definitivo de ese estilo en *El alumno*, que no es otra cosa que una parábola emersoniana del destino de la libertad o de lo salvaje en un contexto de alienación, lo que es lo mismo que hablar de la tragedia del espíritu americano cuando es forzado al exilio en el extranjero, entre las perversiones sociales y los falsos valores del viejo mundo. James no lo dirá en su «Prefacio», pero Morgan es una víctima de Europa y del vano intento de su familia por domesticarse en un reino donde la postura adánica no tiene cabida.

Así leído, *El alumno* se convierte en verdad en una humorada sublime, primo lejano pero auténtico de *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Henry James, quien finalmente se convirtió en súbdito del rey Jorge V, no pudo soportar a ese admirable escritor, Mark Twain, que en una ocasión tuvo la deliciosa sugerencia de que los británicos deberían reemplazar a la Casa de Hannover por unos cuantos gatos y gatitos. Pero eso no evitó que James escribiera, castigándose involuntariamente a sí mismo, *El alumno*, una elocuente repetición de la advertencia emersoniana sobre el destino que habría de soportar América si no dirigiésemos nuestras miradas hacia el oeste, hacia occidente, abandonando de una vez por todas el falso sueño de llegar a ser hombres y mujeres del mundo europeo.

GUY DE MAUPASSANT

(1850-1893)

Chéjov había aprendido de Maupassant a representar la banalidad. Maupassant, que lo había aprendido todo, incluyendo aquello, de su maestro Flaubert, en raras ocasiones alcanza la genialidad de Chéjov o de Turgueniev como escritor de cuentos. Lev Shestov, notable pensador religioso ucraniano de principios del siglo XX, lo expresó con bastante rotundidad:

> El maravilloso arte de Chéjov no murió; ese arte de matar simplemente con el tacto, al respirar, con una mirada, con cualquier cosa por la que los hombres viven y de la que obtienen orgullo. Y constantemente estaba perfeccionándose en el arte, y alcanzó un virtuosismo que superaba con mucho el de cualquiera de sus rivales en la literatura europea. A menudo Maupassant tuvo que hacer enormes esfuerzos para vencer a su víctima. A menudo la víctima escapaba de Maupassant la cual, si bien destrozada, seguía con vida. En manos de Chéjov nada escapaba a la muerte[101].

Esa es una visión muy negra y a ninguna lectora le agrada pensarse víctima de ningún escritor; sin embargo, Shestov contrapone certeramente Maupassant a Chéjov, más o menos como uno contrapondría a Christopher Marlowe y a Shakespeare. Pero Maupassant es el mejor de los cuentistas realmente populares, muy superior a O. Henry (que podía ser bastante bueno) y sumamente preferible al abominable Poe. Ser un artista de lo popular es en sí mismo un logro extraordinario; no tenemos hoy nada parecido en Estados Unidos.

Chéjov puede parecer simple pero es siempre profundamente sutil; muchas de las cosas sencillas de Maupassant son lo que aparentan ser sin más, a pesar de que no son banalidades. Maupassant había aprendido de su maestro Flaubert que «el talento es una prolongada paciencia» de mirar lo que otros no suelen ver. En cuanto a si Maupassant puede hacemos ver algo que nunca habríamos podido ver sin él, lo dudo mucho. Eso pertenece al genio de Shakespeare o de Chéjov. También está el problema de que Maupassant, al

igual que muchos escritores de ficción del siglo XIX y de comienzos del XX, veía todo a través de la lente de Schopenhauer, el filósofo de la voluntad de vivir. Para mí las lentes de Schopenhauer son como las de Freud: ambas agrandan y distorsionan los objetos por igual. Pero yo soy un crítico literario, no un narrador, y creo que a Maupassant le habría ido mejor desechando esas gafas filosóficas al contemplar lo caprichoso de los deseos de hombres y mujeres.

Lo mejor de él se puede leer maravillosamente ya sea en el *pathos* humorístico de «La casa Tellier» o en un relato de terror como «El Horla», que trataré aquí. Frank O'Connor insistía en que las historias de Maupassant no eran tan buenas comparadas con las de Chéjov y Turgueniev, pero es que muy pocos cuentistas pueden rivalizar con estos dos maestros rusos. La verdadera objeción de O'Connor consistía en que él creía que «el acto sexual se convierte en una forma de asesinato» en Maupassant. Un lector que haya disfrutado recientemente de «La casa Tellier» difícilmente podrá mostrarse de acuerdo con ello. Flaubert, quien no llegó a vivir para escribirlo, quería ambientar su última novela en una casa de putas de provincias, algo que ya había hecho su «hijo», Maupassant, en esta historia redonda.

Todos los personajes de «La casa Tellier» son inofensivos y amistosos, lo cual forma parte del verdadero encanto de la historia. Madame Tellier, respetable campesina normanda, rige su establecimiento como si fuera una posada o un internado. Sus cinco trabajadoras del sexo (como algunos las llaman ahora) son descritas muy vívidamente e incluso de forma cariñosa por Madame, con esa facultad que esta tiene para la conciliación y su inagotable buen humor.

Una tarde de mayo, ninguno de los clientes habituales está de buen humor porque el local está engalanado con el siguiente anuncio: CERRADO POR PRIMERA COMUNIÓN. Madame y su personal han salido para esa celebración concerniente a la sobrina de Madame y ahijada suya. La primera comunión se transforma en una extraordinaria ocasión en que los llantos continuos de las putas, emocionadas al recordar sus propias infancias, contagian a los demás y toda la concurrencia es invadida por un éxtasis de lágrimas. El sacerdote proclama que el Espíritu Santo ha descendido y da las gracias en especial a las visitantes, a Madame Tellier y su equipo.

Tras un bullicioso viaje de vuelta, Madame y sus señoritas retoman sus trabajos nocturnos de costumbre en el local, llevados a cabo, sin embargo, con algo más que la aplicación y el celo rutinarios, y de un excelente humor. No todos los días tenían algo que celebrar, comenta Madame Tellier concluyendo

la historia; y solo un lector sin capacidad para la alegría sería incapaz de celebrarlo con ella. Al menos por una vez el discípulo de Schopenhauer se ha desasido de las lúgubres reflexiones acerca de la íntima relación entre sexo y muerte.

Cuesta resistirse a la exuberancia cuando se cuentan historias, y Maupassant nunca escribió nada con mejor gusto y sabor que «La casa Tellier». Este cuento de la Normandía tiene calidez, tiene risa, sorpresa e incluso una suerte de introspección espiritual. El éxtasis pentecostal que inflama a toda la concurrencia es tan auténtico como el llanto de las putas que lo enciende. La ironía de Maupassant es marcadamente más amable (aunque menos sutil) que la de su maestro Flaubert. Y la historia es algo subida de tono, pero sin ser lasciva, siguiendo el espíritu shakesperiano; engrandece la vida sin hacer de menos a nadie.

Maupassant terminó su vida mal: antes de cumplir los treinta tenía sífilis. A los treinta y nueve la enfermedad le afectó la mente y pasó sus últimos años encerrado en un asilo tras un intento de suicidio. Su relato de terror más perturbador, «El Horla», guarda una compleja y ambigua relación con su enfermedad y sus consecuencias. El anónimo protagonista de la historia es quizás un sifilítico camino de la locura, aunque nada de lo que narra Maupassant nos permite llegar a esa conclusión. Narrada en primera persona, la historia de «El Horla» nos ofrece más pistas de las que somos capaces de interpretar, porque no podemos entender al narrador y tampoco sabemos si podemos fiarnos de sus impresiones, de las que se nos ofrece poca o ninguna confirmación objetiva.

«El Horla» comienza con el narrador —un próspero caballero normando — que proclama su felicidad una preciosa mañana del mes de mayo. Ve pasar por delante de su casa un espléndido barco brasileño de tres mástiles y le dirige un saludo. Tal gesto convoca de forma manifiesta al Horla, un ser invisible del que después sabemos que ha estado atacando Brasil en forma de posesiones demoniacas y que acaban en locura. Los Horlas son claramente primos hermanos, más refinados, de los vampiros; beben leche y agua y extraen la vitalidad de los durmientes sin necesidad de chuparles la sangre. Podemos conjeturar, ocurriera lo que ocurriera en Brasil, que está pasando precisamente lo mismo en Normandía. Al final, nuestro narrador prende fuego a su propia casa para destruir al Horla pero se olvida de avisar a sus criados, que acaban pereciendo en su interior. Cuando se da cuenta de que el Horla sigue vivo, el narrador concluye diciendo que ya solo le resta quitarse él mismo la vida.

Resulta totalmente claro que se trata de *su* Horla, tanto si este hizo el viaje desde Brasil a Normandía como si no. El Horla es la locura del narrador, y no simplemente la causa de su locura. ¿Ha escrito Maupassant la historia de lo que supuestamente es estar poseído por la sífilis? En un determinado momento, el enfermo mira al espejo y no ve su reflejo en él. Entonces se ve a sí mismo envuelto en una bruma por detrás del espejo. La bruma se va esfumando hasta que logra verse por completo y grita: ¡Lo he visto!

El narrador afirma que la llegada del Horla anuncia que el reinado del hombre está próximo a concluir. Magnetismo, hipnotismo y sugestión son aspectos de la voluntad del Horla. ¡Ha venido!, grita la víctima, y de improviso el intruso pronuncia su nombre al oído: el Horla… ¡ha venido! Maupassant se inventa el nombre Horla; ¿está jugando irónicamente con la palabra inglesa «whore», puta? No parece probable a menos que la enfermedad venérea de Maupassant sea en verdad la clave oculta de la historia.

Las historias de terror son un vasto y fascinante género en el que Maupassant sobresalió pero nunca volvió a hacerlo como en «El Horla». Yo creo que eso es debido a que hasta cierto punto supo que estaba profetizando su propia locura y su intento de suicidio. Maupassant no es un escritor de cuentos de la eminencia artística de Turgueniev, Chéjov, Henry James o Hemingway, pero tiene merecida con creces su inmensa popularidad. Alguien que ha creado tanto «La casa Tellier» con sus afables éxtasis, como «El Horla», con ese miedo convincente, es un maestro del relato. ¿Por qué leer a Maupassant? En sus mejores momentos te atrapa como muy pocos. Hace que te llegue todo lo que su voz narrativa da. No es gloria divina, pero gusta a muchos y sirve de introducción a los placeres más difíciles de cuentistas más sutiles que Maupassant.

JOSEPH CONRAD
(1857-1924)

En *Juventud* (1898) de Conrad, Marlow nos ofrece una brillante descripción del hundimiento del *Judea*:

> Entre las tinieblas de la tierra y el cielo, ardía impetuosamente, sobre un disco de mar purpúreo proyectado por un haz de destellos sanguíneos, sobre un disco de agua brillante y siniestra. Una llama alta y clara, una llama inmensa y solitaria ascendió del océano, y desde su cima el negro humo fluyó constantemente hacia el cielo. Ardía con furia, lúgubre e impotente como una pira funeraria encendida en la noche, rodeado del mar, contemplado por las estrellas. Una muerte magnífica otorgada como una gracia, como un don, como una recompensa para aquel viejo barco al término de sus laboriosos días. La entrega de su fatigado espíritu a la tutela de las estrellas y del mar fue tan emocionante como la visión de un glorioso triunfo. Los palos cayeron justo antes del amanecer, y por un momento hubo un estallido y un alboroto de chispas que parecieron llenar los fuegos voladores la noche paciente y vigilante, la vasta noche yaciendo en silencio sobre el mar. A la luz del día, el barco era solo un cascarón carbonizado, flotando tranquilo bajo una nube de humo y con una resplandeciente masa de carbón en su seno.
>
> Nos pusimos a remar, y desfilamos en fila ante sus restos como una procesión, con el bote principal en cabeza. Cuando nos dirigíamos hacia su popa, un afilado dardo de fuego salió disparado con encono hacia nosotros; y de repente se sumergió la proa, entre un gran silbido de vapor. Casi intacta, la popa fue lo último en hundirse. Pero la pintura había desaparecido, se había cuarteado, había saltado, y no quedaban letras, no había palabra alguna, ni siquiera el obstinado lema que era como su alma, para mostrar al sol naciente su credo y su nombre**[102]**.

La apocalíptica viveza se ve reforzada por la imagen de la anónima popa «no consumida por las llamas», similar al credo de los seguidores de Cristo que propugna tanto el rechazo a incumplir el segundo mandamiento como la

afirmación tradicional de no darle nombre a Dios. Con el *Judea*, Conrad hunde la novela de las ilusiones de juventud, pero como ocurre con todas las pérdidas en Conrad esta inmersión en el elemento destructor es curiosamente dialéctica ya que solo la pérdida que da paso a la experiencia permite obtener, a modo de compensación, un beneficio en lo imaginativo con la representación de la verdad artística. Conrad comenzó siendo hijo de Flaubert y del «hijo» de Flaubert, Maupassant, para renacer como discípulo de Henry James, el James de *El expolio de Poynton* y de *Lo que Maisie sabía* más que del James de la última etapa.

Ian Watt**[103]** traza de forma convincente la génesis de Marlow afirmando que James había desarrollado la forma narrativa indirecta desde la inteligencia central y sensible de uno de los personajes. Marlow, al que James ridiculizaba refiriéndose a él como «ese absurdo marinero mágico», representa en realidad el completo viraje que Conrad da para alejarse de la excesiva fuerza que ejercía sobre él la influencia de James. Por medio de «estar siempre interfiriendo en la narración», en palabras de James, Marlow asegura una enigmática reserva que logra aumentar la distancia entre las técnicas impresionistas de Conrad y de James. A pesar de que apenas hay comparación posible entre el mayor logro de Conrad y el claudicante y de estatus apenas ficcional *Mario el epicúreo* de Pater, el impresionismo de Conrad resulta tan extremo y solipsista como el de Pater. Hay un indudable paralelismo entre los destinos de Sebastian van Storck (de *Retratos Imaginarios*, de Pater) y el Decoud de *Nostromo*.

En su «Prefacio» de 1897 a *El negro del «Narcissus»*, Conrad insistió en la afirmación ya famosa de que su labor creativa consistía antes que nada en hacer que uno viera. Es de suponer que era consciente de que así se sumaba a la lista de prosistas de imágenes cuyos más recientes representantes eran Carlyle, Ruskin y Pater. Hay un movimiento en ese grupo que va desde el exuberante «Supematuralismo natural» de Carlyle hasta el materialismo esquivo y escéptico de Pater, pasando por la paganización del fervor evangélico a manos de Ruskin, y que sugiere de forma elocuente que todo lo que vemos es el flujo continuo de las sensaciones. Conrad llega más lejos que Pater al reducir el impresionismo a un estado de conciencia en el que el narrador que ve está inevitablemente fundido con lo visto y narrado. Puede que James parezca un impresionista si se lo compara con Flaubert, pero al lado de Conrad se muestra claramente como una especie de platónico que impone formas y propósitos al flujo continuo de las relaciones humanas por medio de una exquisita geometría formal exclusivamente propia.

Opinar que Conrad no llega a ser un idealista desde el punto de vista metafísico implica aceptar la posibilidad de que no sea mejor novelista que su maestro James. En cambio, puede implicar que la originalidad de Conrad sea más perturbadora que la de James y puede que eso sirva para explicar la razón por la que fue Conrad, en lugar de James, quien se convirtiera en la figura más influyente para la generación de novelistas americanos a la que pertenecieron Hemingway, Fitzgerald y Faulkner. Los universos de *Fiesta*, *El gran Gatsby* y *Mientras agonizo* tienen su origen en *El corazón de las tinieblas* y *Nostramo* más que en *Los embajadores* y *La copa dorada*. Es Darl Bundren**[104]** el que ha heredado en grado supremo esa búsqueda iniciada por Conrad consistente en llevar al impresionismo hasta su mismo corazón de las tinieblas, en la humana conciencia de que solo somos un flujo de sensaciones con la mirada fija en un flujo de impresiones.

El corazón de las tinieblas siempre podrá ser un campo de batalla en la crítica entre aquellos lectores que lo consideran un triunfo estético y aquellos otros que, como yo mismo, ponen en duda su capacidad para rescatamos de su oscurantismo sin esperanza. El que Marlow parezca en determinados momentos que no sabe de lo que está hablando es sin duda uno de los puntos fuertes de la narración, pero si además parece que Conrad tampoco lo sabe ocurre entonces que inevitablemente pierde su autoridad como contador de historias. Quizá la pierda para, de esa forma, aplacar la ansiedad que nos produce la posibilidad de que no sea capaz de sostener la ilusión de realidad en su relato el tiempo suficiente que nos permita sublimar las frustraciones que el texto nos produce.

No es necesario denunciar estas frustraciones. La dicción de Conrad, normalmente impecable, es notoriamente imprecisa a lo largo de *El corazón de las tinieblas*. El malintencionado comentario de E. M. Forster sobre toda la obra de Conrad quizás esté justificado solo si se aplica a *El corazón de las tinieblas*:

> Brumoso tanto en el centro como en los extremos, el cofre secreto de su genio encierra humo en lugar de joyas… Sin credo, en realidad**[105]**.

El brumoso humo de Forster parece que habita en esos recurrentes adjetivos que usa Conrad como «monstruoso», «inefable», «atroces» y muchos más, pero se trata de faltas menores comparados con la parodia de sí mismo que Conrad hace involuntariamente. Hay momentos en que da la impresión de que quien escribe es James Thurber**[106]** ridiculizando cariñosamente a Conrad, en lugar de ser el propio Conrad:

> Habíamos llevado a Kurtz a la garita del timonel: había más aire allí. Él miraba fijamente a través del postigo abierto mientras yacía sobre el lecho. Se produjo un remolino en la masa de cuerpos humanos, y la mujer con la cabeza en forma de yelmo y curtidas mejillas se precipitó hasta el mismo borde del agua. Extendió sus manos hacia fuera, gritó algo, y toda aquella multitud salvaje continuó el grito en un coro rugiente de lenguaje articulado, rápido y sofocado.
>
> —¿Entiende usted eso? —pregunté.
>
> Él continuó mirando fuera, por encima de mí, con ojos ardientes y añorantes, con una expresión que mostraba una mezcla de anhelo y de odio. No dio ninguna respuesta, pero vi aparecer una sonrisa de significado indefinible en sus labios descoloridos, que un momento más tarde se crisparon convulsivamente.
>
> —Cómo no —dijo lentamente, jadeante, como si las palabras le hubieran sido arrancadas por un poder sobrenatural**[107]**.

Esto no puede alegarse como ejemplo de aquello a lo que Frank Kermode**[108]** se refería con el lenguaje al que se recurre cuando Marlow no está al nivel de la experiencia que se está describiendo. ¿Se ha descrito aquí la experiencia? Esas sonrisas de «indefinible significado» ya son demasiadas en un texto literario con solo una vez que aparezcan. *El corazón de las tinieblas* tiene algo del poder de los mitos a pesar de que el libro se vea limitado por su involuntario oscurantismo. Ha sido una obsesión en la literatura americana desde la poesía de T. S. Eliot pasando por nuestros grandes novelistas de las décadas de 1920 a 1940, hasta la serie de películas que van desde *Ciudadano Kane* de Orson Welles (que sustituyó al proyecto de Welles, después abandonado, de filmar *El corazón de las tinieblas*) hasta *Apocalypse now* de Coppola. En este caso, la ausencia de forma de Conrad parece haberle sido de gran ayuda al difundir la concepción del escritor hasta el punto de ponerla a disposición de una audiencia casi universal.

ANTÓN CHÉJOV
(1860-1904)

Casi un siglo después de su muerte Chéjov sigue siendo el más influyente de todos los cuentistas. Hay en el cuento una línea alternativa a la de Chéjov y es la tradición iniciada por Kafka y desarrollada por Borges. Sin embargo, cuentistas tan variados como James Joyce y D. H. Lawrence, Ernest Hemingway y Flannery O'Connor pertenecen esencialmente a la tradición chejoviana (a pesar de que Joyce lo negara).

Aquí nos limitaremos a analizar «Un ángel», el favorito de Tolstoi. Los críticos han visto en «Un ángel» versiones de los antiguos mitos griegos de Psique y de Eco, y estas alusiones sí están presentes, pero el corazón del maravilloso relato de Chéjov consiste en otra cosa. Tolstoi fue quien dio con ello al afirmar que el ángel, Olenka, tiene un alma «maravillosa y llena de santidad». La vida de Olenka cobra sentido cuando vive para los demás, y lo hace con un amor tan perfecto que las preocupaciones del otro la absorben por completo.

Aunque se pueda interpretar a Olenka como un personaje infantil o maternal parece que lo mejor es seguir a Tolstoi, quien vio en ella un alma llena de santidad.

Máximo Gorki comentó de forma memorable que en presencia de Chéjov todo el mundo sentía un deseo inconsciente de ser más sencillo, más sincero, más uno mismo, efecto que también pueden experimentar los lectores de Chéjov. No es que el escéptico y omnisciente Chéjov sea otra «alma llena de santidad» en el sentido de Tolstoi (aunque Tolstoi lo creyera pero solo hasta cierto punto) pero es indudable que Chéjov, al igual que su maestro Shakespeare, tiene la facultad de convencerte de que eres capaz de ver algo que de otra forma, sin él, nunca se te mostraría. Y entonces, ¿qué podemos ver en «Un ángel»? ¿Cómo deberíamos leerlo, y por qué?

¿Es posible que haya alguien en la realidad que sea todo corazón como Olenka? Sin embargo, la expresión «todo corazón» induce a equívoco porque la pobre Olenka queda abocada al más absoluto de los vacíos cuando no tiene a nadie a quien amar. Esa condición llega a un extremo tal que es necesario todo el tacto por parte de Chéjov para, de forma implícita pero firme,

enseñamos a evitar la vulgaridad de las conjeturas respecto a su patología. Ella no tiene opiniones propias, es una joven amable, bondadosa, compasiva que carece del sentido de la identidad y solo puede obtenerlo cuando ama a otra persona. Sería absurdo verla como la víctima femenina de una sociedad patriarcal: ¿cómo se iba a poder despertar su conciencia? Siempre ha habido y siempre habrá personas como ella, quizá muchas, y tanto hombres como mujeres. A pesar de que las ideas religiosas de Tolstoi eran muy particulares es posible comprender el sentido especial en que este ángel o alma cándida es santa. John Keats dijo que no creía en nada salvo en la santidad de los sentimientos del corazón, y William Blake proclamó que todo lo que vive es sagrado. Olenka es sagrada en ese sentido. Keats añadió que también creía en la verdad de la imaginación, pero para Olenka es inimaginable una vida que no esté guiada por los sentimientos del corazón.

Chéjov, como Shakespeare, no resuelve problemas, no toma decisiones por nosotros y busca la verdad total de lo humano en el sentido preciso de la invención de lo humano por Shakespeare. Olenka, que sin duda es muy rusa, es también universal. Chéjov adopta una postura irónica frente a ella únicamente en un sentido shakesperiano: la rueda de la fortuna siempre está girando, y nosotros con ella. La vida, que le ha arrebatado a Olenka sus tres hombres, la recompensa con un hijo adoptivo para el cual ella puede seguir viviendo. Shakespeare no podía permitirse como autor teatral representar la banalidad, pues ni siquiera podía ganarse a la audiencia con nuestra infelicidad cotidiana. Chéjov, shakespeariano hasta la médula, aprovechó sus cuentos para hacer lo que ni siquiera sus obras de teatro podían: iluminar el lugar común sin exagerarlo ni distorsionarlo. *Las tres hermanas*, la obra de teatro más notable de Chéjov, no podía sostener un personaje como Olenka, ni siquiera en un plano secundario. Resulta un milagro literario el hecho de que Chéjov pudiera centrar «Un ángel» de forma tan absoluta en Olenka, quien solo puede llegar a vivir a través de un amor total hacia otro.

O. HENRY
(1862-1910)

William Sydney Porter es una figura central de la literatura popular americana. Tiene un enorme y fiel número de seguidores y ha quedado ya asociado al cuento como género a pesar de que no puede considerarse uno de sus inventores ni uno de sus más decisivos innovadores. Su talento para el humor es considerable aunque con límites y su cuidadoso naturalismo casi siempre queda ensombrecido por el de su precursor, Frank Norris[109]. Lo más relevante de O. Henry es el público que ha logrado mantener a lo largo de un siglo: los lectores de costumbre que se encuentran a sí mismos en sus historias, y no de forma más auténtica ni más cambiada sino como realmente han sido y son.

El cuento más famoso de O. Henry, «El regalo de los Reyes Magos» mantiene vigente su palpable sentimentalidad. El autor, que siente especial debilidad por personajes basados en su esposa y en él mismo, los presenta con delicadeza y compasión. El amor, observaba Samuel Johnson, es la sabiduría de los tontos y la tontería de los sabios. Tal podría ser una admirable interpretación crítica de *Rey Lear* de Shakespeare, pero es demasiado magnífica y feroz para el simpático «El regalo de los Reyes Magos» en el que la tontería del amor se manifiesta pragmáticamente como sabiduría.

Una visión más completa se manifiesta en «Un informe municipal», una de las historias más complejas de O. Henry: humorística y paradójica, tiene incluso un cierto toque borgiano en el personaje de Azalea Adair, una superviviente del viejo sur. Aunque el autor trata de mantener una postura de desapasionamiento con la historia, se ve que se alegra, igual que nosotros, cuando el explotador de Azalea Adiar, el horrible Mayor Wentworth Caswell, es encontrado muerto en una oscura calle:

> Los probos ciudadanos que lo habían conocido estaban en tomo suyo buscando en sus vocabularios algunas palabras encomiásticas que aplicarle, si es que eso era posible. Un hombre de aspecto bondadoso dijo después de pensarlo mucho:

—Cuando «Cas» tenía catorce años de edad era el de mejor ortografía de la escuela[110].

Es posible que «Cuarto amueblado», escrita al final de su vida, sea la más oscura de sus historias. Las coincidencias, a las que el autor recurrió demasiado, se convierten aquí en una especie de fatalidad. El doble suicidio de amantes ha sido posible gracias a todas las sordideces de la decadencia urbana. Una única oración, que describe el alfombrado de una escalera, capta de forma memorable la pestilente atmósfera de la pensión en la que los dos amantes han muerto o van a morir:

> Parecía haberse vuelto vegetal, haber degenerado en aquel aire rancio y sin sol hasta transformarse en lozanos liqúenes o en un disperso musgo que crecía en lugares aislados y que resultaba viscoso bajo los pies, como una materia orgánica[111].

Esto se halla a mitad de camino entre la abundante sordidez del Maud de Tennyson y ciertos aspectos tennysonianos presentes en el primer T. S. Eliot y en Faulkner. Además de ser un populista en su arte, O. Henry también fue en lo más intimo un poeta simbolista reprimido, y esa presencia fantasmal contribuye a atemperar las sorpresas demasiado evidentes de su obra.

RUDYARD KIPLING
(1865-1936)

I

Veinte años después de haber escrito su ensayo de 1943 sobre Kipling (reeditado en *The liberal imagination*, 1951), Lionel Trilling reconocía que de poder escribir de nuevo la crítica lo haría «con una actitud menos censora y con más afecto y admiración». Trilling, crítico representativo de su época, se hizo eco de vina valoración de Kipling que aún continuaba en 1987. Creo que esta postura habrá de coexistir con su opuesto rechazo dialéctico a Kipling mientras dure nuestra tradición literaria. Kipling es un auténtico escritor *popular* en todos los sentidos de la palabra, fielatos como «El hombre que pudo reinar», cuentos infantiles como *El libro de la selva* y *Solo cuentos*, la novela *Kim*, sin duda la obra maestra de Kipling, y algunos relatos tardíos y docenas de poemas siguen vigentes como alta literatura y como entretenimiento permanente. Es como si Kipling se hubiera propuesto refutar la función sublime de la literatura consistente en renunciar a los placeres fáciles a cambio de placeres más difíciles.

En su discurso «Literature» de 1906, Kipling esbozó un sombrío panorama sobre el destino del escritor de cuentos:

> Existe una antigua leyenda que cuenta la historia de un hombre que al ser el primero en lograr una hazaña de enorme importancia sintió la necesidad de contárselo a la tribu. Tan pronto como empezó a hablar, sin embargo, empezó a enmudecer y, faltándole las palabras, se sentó. Entonces se levantó —según cuenta la leyenda— un hombre que no había tenido maestro alguno, que no había tomado parte en la acción heroica de su compañero y que no tenía virtud alguna salvo estar tocado —esa es la expresión— por la magia de la palabra precisa. El vio, él narró; y describió los méritos de aquella hazaña de tal manera que, nos asegura la leyenda, las palabras «cobraron vida y empezaron a caminar por el interior de los corazones de quienes escuchaban». Desde ese momento, al comprobar la tribu que las palabras estaban vivas de verdad y temiendo

que el hombre de las palabras pudiera crear con ellas historias falsas que contara a los hijos de la tribu lo prendieron y lo mataron. Pero más tarde descubrieron que la magia estaba en las palabras, no en el hombre[112].

Siete años después, en la espantosa escena de historia primitiva del capítulo cuarto de *Tótem y Tabú*, Freud describió un episodio de curioso paralelismo con el anterior en el que un violento padre primitivo es asesinado y devorado por sus hijos que de esta forma ponen fin al régimen patriarcal. La anécdota del contador de historias primitivo de Kipling tiene como protagonista a un hombre «que no había tenido maestro alguno» y cuya sola virtud es la de «la palabra precisa». Pero también él es asesinado por la tribu o el clan primitivo por temor a que transmitiera ficciones sobre la tribu a los hijos de esta. Solo más tarde, en Freud, los hijos del padre primitivo sienten remordimientos y de esta manera el padre muerto llega a ser más fuerte de lo que había sido el padre vivo. Solo más tarde, en Kipling, la tribu ve que «la magia estaba en las palabras, no en el hombre».

El verdadero asunto de Freud en su escena de historia primitiva era la transferencia, es decir, la aplicación o traslación a nuevos objetos de sentimientos inconscientes que tenían su actualización en otros objetos. El verdadero tema de la escena del contador de historias primitivo no es tanto el cuento de la tribu o la magia de las palabras cuanto la libertad del contador de historias, la vocación del hombre autodidacto que ya no conduce a la muerte pero puede llevar a una muerte en vida. Lo que Kipling niega es su gran temor, y es que en verdad la magia está tanto en el hombre que ha aprendido sin necesidad de maestro como en las propias palabras.

Kipling, con su arrollador imperialismo y sus concesiones al antiintelectualismo, podría parecer en principio fuera de lugar al lado de Walter Pater, Oscar Wilde y William Butler Yeats. No obstante, Kipling escribe con la actitud retórica de un asceta y tiene mucho de Pater en el aspecto metafísico. Precisamente, la «Conclusión» a *The renaissance*, de Pater, es el credo de los protagonistas de Kipling:

> No ser capaces de apreciar en todo momento una chispa de pasión en aquellos que nos rodean y una fuerza desgarradora en la brillantez de sus dotes significa abandonar al tercer día una vida de cuatro. Con esta conciencia del esplendor de nuestra existencia y de su espantosa brevedad, y aunando todo aquello que somos en un esfuerzo desesperado por ver y por tocar apenas tendremos tiempo para elaborar teorías sobre lo que vemos y tocamos. Lo que tenemos que hacer es mantener siempre la

curiosidad, someter a juicio las nuevas opiniones y abrirse a nuevas impresiones[113].

Frank Kermode observó que Kipling era un escritor que prefirió decididamente la acción y la técnica en vez del extendido arte por el arte, pero eso es interpretar mal lo que Pater quería decir al final de su «Conclusión» a *The renaissanee* y que expresó en una fórmula que pronto sería notoria:

> Nos es concedido un intervalo de tiempo y después nuestro lugar en el mundo desaparece para siempre. Algunos consumen este intervalo en una apatía total, otros en grandes pasiones; los más sabios, al menos entre «los niños de este mundo», en las artes y la música. Pues nuestra iónica opción consiste en expandir ese intervalo, en que nuestro corazón dé los máximos latidos dentro del tiempo dado. Las grandes pasiones nos pueden dar un sentido acelerado de la vida, amor en forma de éxtasis o de dolor, los variados tipos de actividades entusiásticas, desinteresadas o no, que nos llegan de forma espontánea a la mayoría de nosotros. Pero ten por seguro que es la pasión la que te puede ceder ese regalo de la conciencia acelerada y múltiple. En esta sabiduría el rango más alto lo ostenta la pasión poética, el deseo de belleza, el amor al arte por el arte; pues el arte no te asegura otra cosa que intensificar y purificar al máximo cada momento de tu vida, y sin esperar nada a cambio[114].

Al igual que Pater y que Nietzsche, Kipling sentía que si buscamos y creamos ficciones es debido a que la verdad pura y dura acabaría por destruirnos. «El amor al arte por el arte» no significa otra cosa que el que necesitamos creer en una ficción al tiempo que sabemos que no es cierta, por adoptar la versión de Wallace Stevens del credo de Pater. Y la ficción, según Kipling, la escriben las fuerzas demoniacas que hay en nuestro interior, esas «fuerzas desgarradoras». Tales fuerzas no tienen más sentido que los cuentos y las canciones que producen. Lo que Kipling comparte finalmente con Pater es la profunda convicción de que siempre estamos atrapados en un torbellino de sensaciones, un concurso solipsista de impresiones que se amontonan unas sobre otras con una gran viveza pero con escasa finalidad.

II

Kipling fue un soberbio escritor de cuentos que desarrolló un puñado de artefactos narrativos tras los que parapetarse y que en algunas ocasiones impulsaron su vitalidad fundamental como autor pero que en otras quizá fueran un impedimento. Su arte en las historias de su última etapa es extraordinariamente sutil y marca su transición desde la novela *Kim*, profundamente influida por Mark Twain, hasta esas formas oblicuas que parecen haber sido afectadas por Joseph Conrad y Henry James.

«El hombre que pudo reinar» es probablemente el relato más famoso de Kipling, y su éxito entre el público se debe con justeza a su hábil y vivida caracterización de los personajes protagonistas, Camehan y Dravot. Por mi parte, encuentro dificultad en defender la valoración crítica general de que esta historia es una ambivalente alegoría del colonialismo británico. Aunque traspasada por la ironía, «El hombre que pudo reinar» es esencialmente un homenaje a la exuberancia y a la audacia de Camehan y Dravot.

La ironía erótica de «Sin beneficio del clero» y de «Lispeth» se ve atenuada por lo que podría denominarse la nostalgia del propio Kipling hacia un idealismo erótico que le había abandonado. Ameera y Lispeth son dos figuras totalmente opuestas la una la otra, en un contraste que depende tanto de sus propias personalidades como de sus diferentes experiencias en el amor con ingleses. Kipling tiene la sagacidad de mostramos que el cumplimiento de la naturaleza de Ameera la lleva, no obstante, a la muerte, mientras que, en cambio, Lispeth logra sobrevivir (en *Kim*) gracias a su amargura y resquemor.

La notable originalidad de Kipling como cuentista encuentra su mayor triunfo en «La iglesia que había en Antioquía», compuesta en una prosa maravillosa totalmente invención de Kipling:

> A espaldas del Circo Menor resonaron cuatro atronadoras trompetas, y un estandarte apareció entre una docena de guardias a caballo. Sus sabias monturas árabes, pequeñas y grises, empujaban suavemente a la multitud con hombros y hocicos, como si buscaran caricias, mientras las trompetas ensordecían el estrecho callejón. La presión se alivió pronto al llegar a una plaza cercana. La patrulla se desplegó en cuatro grupos para tomar la plaza, saludando a las imágenes de los dioses en cada esquina y en el centro. La gente se detuvo, como de costumbre, a contemplar la habilidad con que lanzaban el incienso desde las cruces de sus caballerías a los pebeteros; los niños se ponían de puntillas para acariciar a los caballos, a los que decían conocer; las familias se reencontraban en el husmeante atardecer; los vendedores ambulantes ofrecían comida, y el gentío no tardó en dispersarse por las avenidas principales[115].

He ahí un instrumento distinto a la prosa de *Huckleberry Finn* o del primer Henry James. Kipling escribe en un estilo medio que parece atemporal pero que por descontado inaugura de forma consciente el inicio del siglo XX. Aparentemente es una prosa llana que participa de una vacilante oscuridad, como a continuación, en el final de este relato tremendo, «Mary Postgate»:

> Sin embargo era evidente. Una mujer podía seguir siendo útil aun cuando careciera de todo eso… incluso más útil que un hombre en ciertos aspectos. Golpeaba como una máquina entre las cenizas ante la secreta emoción que sentía. La lluvia estaba apagando el fuego, pero Mary sentía —estaba demasiado oscuro para ver— que había cumplido con su misión. Un pálido resplandor rojizo brillaba en el fondo de la incineradora, aunque no llegaría a quemar la tapa de madera si cubría parcialmente el fuego para protegerlo de la lluvia. Hecho esto, se apoyó sobre el atizador y esperó, poseída de un éxtasis creciente. Dejó de pensar. Se entregó solo a sentir. Un sonido que en algunos momentos de su vida había esperado con angustia interrumpió su prolongado placer. Se inclinó hacia delante y aguzó el oído sonriendo. No cabía la menor duda. Cerró los ojos y lo absorbió por completo. El sonido cesó pronto.
>
> —Vamos —murmuró a media voz—. Esto no es el fin.
>
> El fin llegó luego con absoluta nitidez, como un arrullo entre dos ráfagas de lluvia. Mary Postgate soltó de golpe el aire entre los dientes y se estremeció de la cabeza a los pies.
>
> —Eso es —asintió con satisfacción, y volvió a la casa, poniendo patas arriba la rutina doméstica al darse el lujo de tomar un baño caliente antes del té, y después bajó con un aspecto que, al verla relajadamente tendida en el otro sofá, la señorita Fowler calificó de «¡muy atractivo!»[116].

Con una sádica sexualidad refinada, es así como Mary Postgate goza de la lenta muerte de un aviador alemán que ha sido abatido y se encuentra malherido y cuya agonía entre la maleza del jardín sirve para revitalizarla. Kipling quizás se lo pone demasiado fácil al lector, pero de cualquier manera seguimos estremeciéndonos con su arte. Este alcanza un logro de mayor ambigüedad con «La señora Bathurst», cuyas narraciones indirectas nos dejan perplejos y al mismo tiempo nos seducen y parecen tener más importancia que el oscuro eros que ha llevado a la destrucción a los protagonistas del cuento.

Cuando yo era niño disfrutaba con *Solo cuentos* y siguen dándome satisfacción en la vejez. ¿Cómo iba a ser posible mejorar el final de «El gato que iba solo»?:

> Entonces el Hombre arrojó contra el Gato sus dos botas y su pequeña hacha de pedernal (y suman tres cosas), y el Gato salió corriendo de la Caverna, y el Perro lo persiguió hasta obligarlo a encaramarse a un árbol. Y desde aquel día, de cada cinco hombres hay siempre tres que, cuando encuentran al Gato, le arrojan algo, y todos los perros dignos de este nombre lo persiguen hasta que se refugia en la copa de un árbol. Pero, por su parte, también el gato cumple lo convenido. Mata los ratones y se muestra cariñoso con los nenes mientras no le tiren demasiado de la cola. Mas, cumplidos sus deberes, cuando sale la Luna y llega la noche, vuelve de cuando en cuando a ser el Gato que va solo y todos los lugares le dan lo mismo. Entonces se marcha a los Húmedos Bosques, o se sube a los Húmedos Árboles, o camina por los Tejados Húmedos y solitarios, meneando su cola salvaje, sin más compañía que su salvaje presencia[117].

El dominio que Kipling tiene del tono y de la visión está aquí cercano a lo absoluto, y nos hace pensar una vez más en la enorme cantidad de tipos distintos de relatos que escribió y en todas las diferentes perspectivas que creó. Entre los narradores del siglo XX, Kipling se encuentra justo por debajo de Henry James, D. H Lawrence y James Joyce, pero se le puede situar con propiedad al lado de Jorge Luis Borges y de Isaac Bábel, como el fallecido Irvin Howe[118] señaló con justicia.

THOMAS MANN
(1875-1955)

Los mayores logros de Thomas Mann fueron sus novelas: *La montaña mágica*, *José y sus hermanos* (en concreto *Las historias de Jacob*) y *Doctor Faustus*. Pero su genialidad también asoma en sus novelas cortas y relatos que demuestran —al igual que sus grandes novelas— la facultad que tenía de transformar su penetrante ironía en mil cosas distintas. La ironía en Mann no es tanto la propia condición del lenguaje literario en sí mismo como la metáfora amalgamada de su ambivalente actitud hacia el individuo y la sociedad.

No importa cuántas veces se lea y relea *Muerte en Venecia*: esta obra resiste brillantemente el paso del tiempo y nunca queda anticuada. Creo que se debe a la maravillosa máscara que Mann se confeccionó como Aschenbach, quien comparte con el autor su encubierta homosexualidad y su gusto por el decadentismo estético. La ironía del descenso de Aschenbach hacia la muerte es que al mismo tiempo supone su despertar al deseo auténtico.

Mario y el mago quizá haya quedado algo anticuado y como simple testimonio de su tiempo, ahora que el fascismo ha sido reemplazado como gran enemigo por el terror musulmán. Y aun así Cipolla sigue vivo: encama de forma tan permanente los peligros del carisma político que la novela volverá a tener vigencia.

«Desorden y dolor precoz» trasciende su contexto socioeconómico principalmente porque la visión que ofrece del amor de un padre por su hija pequeña mantiene un equilibrio entre la ironía y un eros enormemente sutil.

A pesar de su barniz irónico, me parece que la novela corta *Tonio Kröger* se ha apagado. Su nostalgia burguesa ya no es actual, y en este caso la venganza del tiempo ha triunfado sobre la postura irónica de Mann.

Sin embargo, *Félix Krull* conserva toda la exuberancia de su ironía, como también la conserva su transformación final en la divertida novela sobre las confesiones del estafador Félix Krull. La imagen demasiado frecuente del artista como estafador se subsume en la visión de Mann sobre el intenso erotismo de la vida del embaucador.

JACK LONDON
(1876-1916)

Jack London murió en 1916, posiblemente por una sobredosis de droga. Autodidacto, eligió para sí el nombre de Jack London y fue pescador de ostras, marinero, trabajó en una central eléctrica, pero sobre todo fue un vagabundo y un revolucionario hasta que se convirtió en escritor profesional y a continuación en corresponsal de guerra. Viajero, ranchero, político socialista, aventurero constante, escritor infatigable: la energía de London no tenía límites. Sigue siendo todo un acontecimiento de nuestra literatura de imaginación y una figura constante de la mitología americana.

Sus mejores relatos —incluyendo «Construir un fuego», «La loba», «Por el amor de un hombre», «El apóstata»— superan literariamente en fuerza a sus novelas y a sus obras fantásticas. El realismo de los relatos es tan extremo e intenso que lindan con la fantasmagoría alucinatoria. Perros que se transforman en lobos si no han sido antes devorados por ellos, y hombres que tienen que luchar si no quieren ser también devorados. La muerte se encuentra por todas partes en la Klondike de Jack London: los congelamientos, la inanición y los lobos se unen para formar una múltiple amenaza.

La llamada de lo salvaje (1903) comienza con una parte titulada «Hacia lo primitivo» que bien podría servir de lema a Jack London en su búsqueda literaria. Aquí quiero centrarme en «La loba», la segunda historia o episodio de *Colmillo Blanco* (1906). El crudo sentido del determinismo que tenía London invade por completo el libro cuyo primer episodio, «El rastro de la presa», concentra lo metafísico de la obra:

> A la selva boreal no le gusta el movimiento. Para ella la vida es un insulto, pues lo que vive se mueve y la selva siempre destruye cuanto goza de movilidad. Hiela el agua para impedir que corra hacia el mar; arranca la savia de los árboles hasta que se hielan sus poderosos corazones. Pero la naturaleza boreal ataca de la manera más feroz y terrible al hombre, aniquilándole y obligándolo a la sumisión; al hombre, que representa la vida en su más alta capacidad de movimiento, el eterno

rebelde, que lucha continuamente contra la ley según la cual el movimiento termina siempre en reposo[119].

Jack London escribe en el intervalo que va desde el análisis de la voluntad de vivir, de Schopenhauer, hasta la extraña percepción de Freud de que nuestro destino y nuestro origen está en lo inanimado, visión que ofrece en *Más allá del principio de placer*. Pero, a pesar de rendir tributo a lo salvaje, London sigue conservando una especie de humanismo desesperado. Alcanzados por una manada de lobos, Bill y Henry, «dos hombres que todavía no estaban muertos», se distinguen por la dignidad con la que se preocupan el uno del otro y por su coraje desesperado. Cuando solo les quedan tres balas y seis perros de trineo se ven desbordados por los lobos que los rodean. Su némesis particular resulta ser una loba, una husky que tiraba del trineo y que, tras haber regresado a lo salvaje, es ahora la líder de la manada.

En el siguiente capítulo, el destino de los perros que mueren víctimas de la loba es seguido por Bill, y Henry se convierte en un solitario superviviente. La especial facultad de London hace que su empatía se reparta por igual entre la loba y sus antagonistas humanos. En autores de literatura infantil esa postura sería más esperable. No se me ocurre en literatura popular para adultos ningún otro caso análogo a la afinidad que London siente por los animales exceptuando a Kipling, quien con una enorme belleza logra borrar las fronteras entre literatura infantil y literatura adulta. Kipling fue de lejos un escritor mucho más versátil y dotado que Jack London y no hay en él nada del salvaje primitivismo de London. Pero es esa adoración por lo salvaje lo que sigue distinguiendo a London de casi cualquier escritor, y he ahí la razón principal del permanente atractivo que ejerce sobre lectores de todo el mundo.

SHERWOOD ANDERSON
(1876-1941)

Desde el punto de vista histórico, Sherwood Anderson ha sido una figura importante para el desarrollo del cuento americano durante las décadas de 1920 y 1930. Influido por el naturalismo de Theodore Dreiser y por la prosa experimental de Gertrude Stein, Anderson desarrolló un arte narrativo lo suficientemente personal como para convertirse en vina decisiva y temprana influencia para Ernest Hemingway y William Faulkner, aunque ambos, más bien ingratamente, acabarían satirizándole.

Los obsesivos personajes grotescos de Anderson, cada uno de ellos atrapado en su propia perspectiva son, por lo general, los protagonistas de sus historias de mayor éxito. Pero el cuento de Anderson que más me gusta, «Muerte en el bosque», trata de un personaje que ha sido una víctima toda su vida y con tan escasa conciencia de ello que no puede ser considerado grotesco. «Muerte en el bosque», relato tardío publicado en 1933, narra la triste historia de Ma Marvin, una mujer pobre y sola de la que se han aprovechado toda la vida. Anderson ni le rinde homenaje ni se compadece de ella, pero la transforma en su conjurador poema en prosa: «Algo tan completo tiene su propia belleza». El narrador, claramente un sustituto de Anderson, experimenta su propia transformación en un artista a la vez que se inicia su despertar sexual con la contemplación del cuerpo congelado de la anciana, de un extraño aspecto blanco y adorable como si hubiera vuelto a ser una niña.

Al releer «Muerte en el bosque», después de haberme enfrentado a él (y haberlo enseñado en mis clases) por vez primera hace medio siglo, he sentido que me impresionaba y estremecía. Al centrarse en la visión que el narrador ofrece de la muerte de Ma Marvin, Anderson reduce su muerte a sus consecuencias estéticas que sirven de material para la historia. El narrador se aprovecha de la anciana tanto como los humanos y los animales se han aprovechado siempre de ella. Uno espera hallar algo de ironía en esa conciencia de la culpabilidad del artista en «Muerte en el bosque», pero no la hay. Esa ausencia indica la pureza de Anderson como cuentista, y también sus limitaciones.

STEPHEN CRANE
(1879-1900)

La principal contribución de Stephen Crane a la literatura americana sigue siendo su novela sobre la Guerra de Secesión, *La insignia roja del valor*. Pero su talento era variado: un puñado de poemas experimentales suyos todavía son capaces de hacemos vibrar y sus tres relatos mejores siguen dando satisfacciones a los amantes del género.

Corresponsal de guerra por vocación entusiasta, Stephen Crane fue el Hemingway de su época, siempre en persecución de material que convertir en arte narrativo. «El bote abierto» está basado directamente en la propia experiencia de Crane, mientras que «El hotel azul» y «La novia llega a Yellow Sky» reflejan sus viajes por el oeste americano. La muerte de Crane por tuberculosis a los veintiocho años supuso una pérdida extraordinaria para las letras americanas, y sus tres magníficos relatos se pueden considerar sus obras más prometedoras.

«El bote abierto» fue concebido para ser, como dijo Crane, fiel a los hechos, pero es muy diferente de «La historia de Stephen Crane contada por él mismo», su relato periodístico de cómo logró sobrevivir al hundimiento del *Commodore*, carguero que transportaba armas para los rebeldes cubanos sublevados contra España en enero de 1897. Muy admirado por Joseph Conrad, «El bote abierto» manipula la realidad hasta el punto de convertirla en fantasmagórica. Los cuatro supervivientes del *Commodore* aparecen flotando frente a una costa que, sin saber por qué, se niega siquiera a observarlos. Incluso cuando la gente de la orilla los saludaba era incapaz de darse cuenta del aprieto en el que los supervivientes se encontraban. Sin otra opción que intentar por los propios medios y sin ayuda dirigirse a tierra, el bote se hunde en el agua helada y Crane nada hasta la orilla con una increíble dificultad. «El bote abierto» concluye con una oración que refleja la compleja naturaleza de tan terrible experiencia:

> Cuando se hizo de noche las blancas olas avanzaban y retrocedían a la luz de la luna, y el viento llevaba a los hombres de la orilla el sonido de la

enorme voz del mar, y ellos creyeron que podían entonces interpretarlo[120].

Uno piensa en Melville y en Conrad como intérpretes del espejo del mar; si Stephen Crane es su equivalente visionario, solo puede serlo a modo de alguien un tanto ajeno. Lo que Crane transmite es la inconmensurabilidad del mar cuando es contemplado desde la tierra. Cuando pienso en «El bote abierto», lo que primero me viene a la mente es la frustración y el total desamparo de los supervivientes en el bote, incapaces de comunicarles a los de la orilla la precariedad y desesperación del naufragio. Crane, que no fue un moralista como Conrad ni un gnóstico rebelde como Melville, apenas puede revelamos cuál es su interpretación.

«La novia llega a Yellow Sky» es una comedia genial, aunque también incide en el absurdo de la incapacidad de reconocer. Scratchy Wilson, el pistolero lunático y alcoholizado del relato, no puede aceptar el enorme cambio que le propone Jack Potter, el jefe de la policía local, desarmado y además acompañado de su nueva novia:

—Bien —dijo Wilson al fin, lentamente—. Supongo que el asunto está ya terminado.

—Está terminado si tú lo dices, Scratchy. Bien sabes que yo no empecé el lío.

Potter alzó la valija.

—Bueno, digo que está terminado, Jack —dijo Wilson. Miraba al suelo—. ¡Casado!

Scratchy no era un estudioso de la caballerosidad; ocurría simplemente que, frente a esta situación desconocida, era como un niño de las antiguas llanuras.

Recogió su revólver de estribor y, colocando ambas armas en las cartucheras, se alejó. Sus pies dibujaban, al caminar, huellas en forma de embudo sobre la gruesa arena[121].

Al igual que en «El bote abierto», Crane se basa en la oposición total de incongruencias. Mar y tierra están tan lejos entre sí como lo están el matrimonio y Scratchy Wilson, quien solo sabe que una parte de su mundo ha terminado para siempre. Crane actúa como intérprete y, sin embargo, se mantiene a cierta distancia de ese absurdo que está a un tris de escapar a la interpretación.

Crane trabajó mucho en la escritura de «El hotel azul», su obra maestra narrativa. El personaje del sueco es una especie de culminación de Crane: un personaje verdaderamente desagradable y cuya realidad es tan convincente que llega a ser opresiva. Seducido por el mito del lejano oeste, el sueco intenta adoptar sus códigos, pero lo único que consigue en cambio es convertirse en un bravucón y un intruso. Su pelea con el joven Scully resulta ser una victoria pírrica, pues queda totalmente aislado hasta provocar que el jugador lo mate. Lo demás es ironía:

> El cadáver del sueco, que había quedado solo en la cantina, tenía los ojos fijos en un terrible letrero colocado en la parte superior de la caja registradora: «Esto registra el importe de su compra»[122].

Pero ¿ha comprado el sueco su muerte o le han llevado hasta ella? La ironía final de Crane consiste en revelar que el joven Scully ha estado haciendo trampas con las cartas y de esta forma provocar al sueco para que pelee con todo derecho. ¿Está en lo cierto el hombre del este cuando termina la historia afirmando que cinco hombres, él incluido, colaboraron en el asesinato del sueco? Yo creo que el lector lo interpreta de otra forma. El sueco y el mito del oeste son los únicos culpables.

JAMES JOYCE
(1882-1941)

Es un lugar común cierto en la crítica la observación de que *Dublineses*, de James Joyce, es una visión de juicio tanto dantesco como blakiano. «Los muertos», la obra maestra del volumen, sigue abiertamente a Dante en cuanto a su diseño, como demostró Mary Reynolds**[123]** por primera vez. En los últimos cantos del *Infierno* aparece el Cocito, lago helado que aprisiona a aquellos que han traicionado a su país, a sus familiares, a sus amigos, a sus benefactores y a sus huéspedes. A Gabriel Conroy, protagonista de «Los muertos», lo veía Joyce como uno de esos traidores, aunque más de pensamiento y sentimiento que de obra. Ese juicio de Joyce implícito puede parecer algo severo, pero fue Dante quizás el más intransigente de todos los poetas moralistas. Gabriel Conroy es un débil y un parásito, una especie de artista fracasado a pesar de que la mayoría de nosotros no lo consideraría un condenado. Pero no somos Joyce, ni Dante ni Blake ni Milton, y estos cuatro visionarios —a pesar de las diferencias que los separan— nos habrían condenado ya a muchos de nosotros al infierno.

El pobre Gabriel tiene cualidades muy humanas que comparte con el propio Joyce y puede ser que, como muchos críticos han sostenido, el antihéroe de «Los muertos» sea tanto un autorretrato joyciano como una autocondena, aunque eso es demasiado simple como para adecuarse a esta novela corta ambigua y exquisita. Yo nunca me he creído eso que Sir William Empson llamó «la calumnia de Kenner», es decir, ese intento de Hugh Kenner**[124]**, siguiendo a Eliot, de hacer que Joyce volviera a la ortodoxia católica contra la que el autor de *Dublineses* se había rebelado. La depravación original es una idea tan de Joyce como de Blake. Cuando Gabriel Conroy se somete a sí mismo a un juicio final es posible que no coincidamos con su severidad:

> Lo asaltó una vergonzante conciencia de sí mismo. Se vio como una figura ridícula, actuando como recadero de sus tías, un nervioso y bienintencionado sentimental, alardeando de orador con los humildes,

> idealizando hasta su visible lujuria: el lamentable tipo fatuo que había visto momentáneamente en el espejo[125].

Hay algo universal en esa estimación de uno mismo; tanto como para provocar en muchos lectores gestos de reconocimiento. Pero Joyce no fue tan duro como Dante, y el creador de Poldy Bloom, el Ulises de Dublín, fue un moralista tan poco tenebroso como demostró ser el bueno de Poldy. Este fue de forma sublime un hombre que no sentía odio, curioso y cortés en todos los aspectos. Gabriel Conroy no es Poldy, pero tampoco es un habitante del Infierno de Dante, independientemente de la intención simbólica que le diera Joyce. En *Ulises* se funden lo simbólico y lo naturalista del arte de Joyce, pero en *Dublineses* tienden a separarse. Las traiciones del pobre Gabriel son bastante corrientes y molientes; son menores porque con mucha frecuencia él es alguien menor. Quizá le sea imposible trascender el amor a sí mismo, y, sin embargo, la fantástica visión con la que concluye «Los muertos» aboga por una momentánea trascendencia del yo:

> Su alma se había acercado a esa región donde moran las huestes de los muertos. Estaba consciente, pero no podía aprehender sus aviesas y tenues presencias. Su propia identidad se esfumaba…[126]

FRANZ KAFKA
(1883-1924)

I

En el obituario sobre su amante, Franz Kafka, Milena Jesenská[127] esbozó el perfil de un gnóstico moderno, de un escritor cuya visión fue el *kenoma*, el vacío cósmico hacia el que nos vemos abocados:

> Fue un eremita, un hombre de introspección al que le asustaba la vida… Él veía el mundo lleno de demonios invisibles que asaltan y destruyen al hombre indefenso… Todas sus obras describen el terror de las equivocaciones misteriosas y de la culpabilidad sin culpa en los seres humanos[128].

Milena —brillante, valiente y llena de amor— pudo haber distorsionado esa forma que Kafka tenía de deslizarse, a modo de bella huida, entre las posturas canónica judía y la judía gnóstica. Max Brod, respondiendo a la ya famosa afirmación de Kafka —«somos pensamientos nihilistas que acudieron a la cabeza de Dios»— le explicó a su amigo la concepción gnóstica de que el Demiurgo había hecho que este mundo fuera pecador y maligno. Kafka replicó que no creía que nosotros fuéramos una recaída tan radical de Dios sino tan solo consecuencia de su mal humor pasajero, pues tuvo un mal día. Siguiendo en esa línea, el honesto Brod le preguntó si ello significaba que había esperanza fuera de nuestro universo. Kafka sonrió y dijo de un modo encantador: «Hay muchísima esperanza: para Dios la esperanza es inacabable; solo que para nosotros no».

A pesar de los intentos llenos de autoridad de Gershom Scholem por adjudicarlo al gnosticismo judío, Kafka es al mismo tiempo más y menos que un gnóstico, como podría esperarse. Yaveh se puede salvar, y esa degradación divina que resulta fundamental para el gnosticismo no es un elemento del mundo de Kafka. Pero fuimos creados del barro uno de esos días en que Yaveh estaba de mal humor; quizás había dispepsia divina o hacía demasiado bochorno en el jardín que Yaveh había plantado en Oriente. Yaveh es

esperanza, y nosotros no tenemos esperanza. Somos las cornejas o los cuervos, los kafkas (pues eso es lo que su nombre significa en checo) cuya imposibilidad estriba en lo que significan los cielos: «Las cornejas afirman que una sola corneja podría destruir el cielo. Eso es indudable, pero no es ninguna prueba contra el cielo, porque cielo significa, precisamente, imposibilidad de cornejas»[129].

Según el gnosticismo existe un ser extraño, un Dios completamente trascendente, y el maestro, tras una serie de esfuerzos considerables, puede encontrar el camino de regreso al espíritu y a la totalidad. El gnosticismo es por tanto una religión de la salvación, si bien la más negativa de todas esas visiones que salvan. La espiritualidad kafkiana no deja espacio para la salvación, y por tanto no es gnóstica. Pero Milena Jesenská tenía razón al insistir en que el terror de Kafka es afín al pavor gnóstico al *kenoma*, que consiste en el mundo gobernado por los arcontes. Kafka da un imposible paso más allá del gnosticismo al negar que haya esperanza para nosotros en lugar alguno.

En los aforismos que Brod tituló con poco acierto «Reflexiones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero», Kafka escribió que la tarea que nos correspondía era lograr lo negativo, pues lo positivo ya había sido dado. No está claro en qué medida conocía Kafka la Cábala. Dado que él escribió una nueva Cábala, puede dejarse a un lado la cuestión de las fuentes gnósticas judías. De hecho, aunque parezca una atractiva rareza (yo lo consideraría un ejemplo más de la vieja insistencia de Blake en que las expresiones de adoración y de culto están sacadas de cuentos poéticos) nuestra interpretación de la Cábala resulta ser kafkiana, ya que Kafka influyó profundamente en Gershom Scholem y nadie será capaz de superar en las próximas décadas esa equivocada interpretación —ya se la considere creativa o radical— que Scholem ha hecho de la Cábala. Insisto en esto para destacar lo chocante de su valor: leemos la Cábala a través de Scholem desde una perspectiva kafkiana de forma similar a como leemos la personalidad del ser humano y sus miméticas posibilidades a través de las perspectivas que nos ofrece Shakespeare, pues en esencia Freud actúa de mediador entre Shakespeare y nosotros y en cualquier caso se basa en él. Hoy en día nuestra percepción de todo lo relativo a la tradición cultural judía y que no sea la canónica está dominada por una actitud kafkiana fáctica o contingente.

En su diario de 1922, Kafka meditaba, el 16 de enero, sobre algo «como un hundimiento», en el que manifestaba su «imposibilidad de dormir, imposibilidad de estar despierto, imposibilidad de soportar la vida o, más

exactamente, el curso la vida»[130]. Los relojes empezaban a no coincidir, pues su reloj interior de escritor «corre de una manera diabólica o demoniaca o en todo caso inhumana, el reloj exterior de la vida sigue su marcha habitual titubeando. Qué otra cosa puede ocurrir sino que esos dos mundos se separan o al menos se desgarran horriblemente»[131]. Muy por la tarde K llega al pueblo completamente nevado. Tiene delante el Castillo, pero incluso la colina sobre la que está asentado se encuentra cubierta de bruma y de tinieblas y ni una sola luz indica que ahí está el Castillo. K permanece sobre un puente de madera que conduce desde la carretera principal al pueblo mientras que en vez del pueblo contempla «el ilusorio vacío que hay arriba», donde debería estar el Castillo. No sabe aquello que siempre se negará a conocer, esto es, que el vacío es «ilusorio» en todos los sentidos posibles, pues lo que está contemplando es el *kenoma*, cuyo origen se encuentra en la no coincidencia de los relojes, en el divorcio de todos los mundos, los interiores y los exteriores.

Al escribir sobre lo que K está viendo, Kafka deja patente cuál es el coste de tal confirmación en un párrafo que profetiza a Scholem, pero con una diferencia que Scholem intentaría anular combinando el sionismo y la Cábala. Kafka sabía algo más, quizá solo para sí mismo, pero quizá lo sabía también para los demás:

> Segunda: esa persecución toma una dirección que me aparta de la humanidad. La soledad, que en su mayor parte me ha venido impuesta desde siempre, pero que en parte ha sido buscada por mí —pero qué otra cosa sino imposición era también esto—, esa soledad se vuelve ahora completamente inequívoca y llega a su extremo. ¿Adónde conduce? Puede conducir, y parece lo más evidente, a la demencia, sobre eso no cabe decir nada más, la caza pasa por medio de mí y me desgarra. O bien yo puedo —¿puedo?—, aunque solo sea en mínima parte, mantenerme, o sea, dejarme arrastrar por la caza. ¿Adónde llego entonces? «Caza» es solo una imagen, también puedo decir «asalto a la última frontera terrenal», asalto desde abajo, desde el hombre, y, como también eso es una imagen, puedo sustituirlo por la imagen del asalto desde arriba, hacia mí, que estoy abajo.
>
> Toda esta literatura es asalto a la frontera y fácilmente habría podido evolucionar, si no se hubiese interpuesto el sionismo, hacia una nueva doctrina secreta, hacia una cébala. Hay indicios en ese sentido. De todos modos, aquí haría falta un genio inimaginable, un genio que eche de

> nuevo sus raíces en los siglos pasados o que cree de nuevo los siglos pasados, y que no haya gastado sus fuerzas en hacer todo eso, sino que solo ahora comience a gastarlas[132].

Consideremos las tres metáforas de Kafka que tan lúcidamente va sustituyendo una por otra. La búsqueda es de ideas, siguiendo esa forma de introspección tan típica de la escritura de Kafka. Sin embargo, esta metáfora es también un atravesar «por medio de mí» y un desgarrar al yo. Kafka sustituye la metáfora de la «caza» por la del asalto de la humanidad, desde abajo, a la última frontera terrenal. ¿En qué consiste esa frontera? Ha de ser la división entre nosotros y el cielo. Kafka, el cuervo o corneja, atraviesa con su escritura la frontera y con ello da a entender que también podría destruir el cielo. En una nueva sustitución, la metáfora pasa a ser «un asalto desde arriba, hacia mí, que estoy abajo», y ese «desde arriba» no apunta a otra cosa que a lo que el cielo supone, es decir, la imposibilidad de kafkas o cornejas. El cielo asalta a Kafka por medio de su escritura; «toda esta literatura es asalto a la frontera», que ahora ha de tratarse de la propia frontera de Kafka. Uno piensa en el concepto más complejo de Freud: el «concepto de frontera», más complejo aún que el instinto del yo corpóreo. El cielo asalta el yo corpóreo de Kafka, pero solo por medio de su propia escritura. Ciertamente, un asalto tal no deja de ser judío, y tiene que ver tanto con la tradición judía normativa como con la esotérica.

Pero según el propio Kafka su propia escritura podría haber evolucionado hacia una nueva cábala de no haber tomado parte el sionismo. ¿Cómo hemos de interpretar esa curiosa afirmación de que el sionismo es el agente que impide que Franz Kafka se convierta en otro Isaac Luria[133]? Kafka escribe con oscuridad y sin modestia: «Hay indicios en ese sentido». Nuestro maestro Gershom Scholem es quien nos guía aquí en la interpretación. Esos indicios los tendría solo Kafka o como mucho unos pocos elegidos de su círculo más cercano. No pueden extrapolarse al judaísmo, ni siquiera a su elite, porque el sionismo ha ocupado el lugar de la Cábala mesiánica, incluyendo supuestamente a la Cábala herética de Nathan de Gaza[134], profeta de Sabbatai Zvi[135], y a todos sus seguidores hasta llegar al blasfemo Jacob Frank[136]. La influencia de Kafka en Scholem es en este punto decisiva, pues Kafka ha llegado ya a la tesis central de Scholem acerca del vínculo entre la Cábala de Isaac Luria, el mesianismo de los sabatarios y de los seguidores de Jacob Frank, y el sionismo político que hizo posible el renacer de Israel.

Kafka prosigue curiosamente con la idea de que todavía no posee ese «genio inimaginable» que sea capaz de enraizar de nuevo en el judaísmo arcaico, supuestamente de tipo esotérico, o que más asombrosamente «cree de nuevo los siglos pasados», aunque Scholem insistía en que Kafka lo había conseguido. Pero ¿podemos hablar, igual que quiso hacer Scholem, de la Cábala de Franz Kafka? ¿Hay alguna secreta doctrina nueva en sus extraordinarios relatos y en sus soberbias parábolas y paradojas, o Kafka no empleó su genio en una nueva creación de los siglos pasados judíos? Seguramente Kafka se habría juzgado a sí mismo con severidad y habría llegado a la conclusión de que había gastado sus fuerzas en hacer todo ello, en lugar de ser el tipo de escritor que «solo ahora comience a gastarlas». Kakfa murió solo dos años y medio después de haber consignado estos pensamientos, justo cuando iba a cumplir cuarenta y uno. Pero como propugnador de una nueva Cábala probablemente habría llegado —él y cualquier otro— tan lejos como hubiera podido. Ninguna Cábala, sea la de Moisés de León[137], Isaac Luria, Moisés Cordovero[138], Nathan de Gaza o Gershom Scholem, es precisamente fácil de interpretar, pero la doctrina secreta de Kafka, si es que existe, está elaborada de manera indescifrable. Mi principio operativo al leer a Kafka consiste en observar que hizo todo lo posible para escapar a cualquier interpretación, lo cual solo significa que lo que más necesidad tiene de interpretación en los escritos de Kafka es su obstinado y deliberado afán por escapar a la interpretación. La fórmula que tiene Erich Heller[139] para abordar tal evasión es que la ambigüedad nunca se ha considerado una fuerza elemental, pero precisamente lo es en las historias de Kafka. Podría ser, pero la evasión no es la misma cualidad literaria que la ambigüedad.

La evasión es algo intencionado; consiste en escribir entre líneas, si tomamos prestada una bella metáfora de Leo Strauss. ¿Qué significa cuando alguien que indaga y busca una nueva negación, o quizá se trate más bien de un revisionista de una vieja negación, convierte a la evasión de toda interpretación posible en el tema principal de su obra? Kafka no pone en duda la culpa, pero lo que quiere es que sea posible que los hombres disfruten del pecado sin la culpa, casi sin la culpa, leyendo a Kafka. Disfrutar del pecado sin la culpa es escapar a la interpretación, en el sentido exacto de la palabra «interpretación» que predomina entre los judíos. La tradición judía, ya sea canónico-normativa o la esotérica, nunca ha enseñado a formularse la pregunta de Nietzsche de quién es el que interpreta, y qué poder pretende ejercer sobre el texto. En cambio, la tradición judía se pregunta: ¿está el que

interpreta en la línea de aquellos que han intentado elevar un cerco alrededor de la Torá en todas las épocas? El dominio de la evasión en Kafka no es un dominio sobre su propio texto y lo que hace es elevar un cerco alrededor de la Torá de nuestra época. Sin embargo, nadie anterior a Kafka construyó tal cerco totalmente a partir de la evasión; ni siquiera Maimónides o Yehudah Halevi[140]; ni siquiera Spinoza. El más sutil y evasivo de todos los escritores sigue siendo Kafka, el sabio moderno más severo e intransigente de lo que habrá de ser la tradición cultural judía del futuro.

II

La corneja o cuervo o kafka es también la extraña figura del gran cazador Gracchus (cuyo nombre en latín también significa cuervo), que no está vivo sino muerto, aunque esté flotando, como si viviera, en su barca mortuoria hasta el fin de los tiempos. Cuando el quisquilloso alcalde de Riva le pregunta arrugando la frente: «¿Y no tiene usted ninguna relación con el más allá?»[141], el cazador se defiende respondiéndole con gran ironía:

> Me encuentro siempre —respondió el cazador— en la gran escalinata que conduce a lo alto. Voy desplazándome por esa escalinata de infinita anchura, a veces hacia arriba, a veces hacia abajo, a veces hacia la derecha, a veces hacia la izquierda, siempre en movimiento[142]. El cazador se había convertido en una mariposa. No se ría[143].

Al igual que el alcalde, no nos reímos. Al ser un cuervo, Gracchus bastaría para destruir el cielo, pero nunca llegará tan arriba. El cielo supone la imposibilidad o la ausencia de cuervos o cazadores, y de ahí que se haya convertido en una mariposa, que es todo a lo que puede llegar desde la perspectiva del cielo. Y no se le puede culpar por ello:

> Había vivido alegre, y alegre morí. Antes de subir a bordo alegre arrojé ante mí el mísero morral, la caja y la escopeta que siempre había llevado con orgullo, y me deslicé en la mortaja como una chiquilla en su vestido de novia. Aquí yacía y esperaba. Después sucedió la desgracia.
>
> «Un destino atroz —dijo el alcalde alzando la mano como para apartar de sí semejante cuadro—. ¿Y usted no tiene la culpa de nada?». «¿La culpa? En absoluto —dijo el cazador—; era cazador, ¿qué culpa hay en ello? Cumplía mi cometido de cazador en la Selva Negra, donde por

> entonces abundaban todavía los lobos. Los acechaba, les disparaba, les abatía, los desollaba, ¿qué culpa hay en eso? Mi trabajo era bendecido. El gran cazador de la Selva Negra, me llamaban. ¿Qué culpa hay en eso?». «Yo no soy quién para decidirlo —dijo el alcalde—, aunque tampoco a mí me parece que haya culpa alguna. Pero entonces ¿quién es culpable?». «El barquero», dijo el cazador. […] Nadie leerá lo que estoy escribiendo; nadie vendrá a ayudarme; si el ayudarme se convirtiera en un deber, se cerrarían las puertas de todas las casas, se cerrarían todas las ventanas, todos se quedarían en la cama, tapándose la cabeza con la manta; la tierra entera se volvería un albergue nocturno. Y bien está que así sea, pues nadie sabe de mí, y aunque conocieran mi paradero no sabrían cómo retenerme en él, y aunque supieran cómo retenerme no sabrían cómo ayudarme. La idea de querer ayudarme es una enfermedad que ha de curarse guardando cama[144].

¡Qué admirable resulta Gracchus, incluso comparado con los héroes homéricos! Ellos saben o creen saber que estar vivo, por muy mal que uno esté, es preferible a ser el más importante de los muertos. Pero Gracchus solo quería ser él mismo, feliz de ser un cazador mientras vivía y alegre por ser un cadáver mientras está muerto: «me deslicé en la mortaja como una chiquilla en su vestido de novia». Con tal de que todo suceda en el orden debido, Gracchus está más que satisfecho. La culpa ha de tenerla el barquero y se limita a la incompetencia. Muerto y además capaz de articular pensamientos, no existe ayuda posible para Gracchus: «La idea de querer ayudarme es una enfermedad que ha de curarse guardando cama».

Después de ofrecer la impactante metáfora de la tierra toda cerrando de noche como una posada y con todo el mundo arropado con las mantas hasta la cabeza, Gracchus lo juzga así: «Y bien está que así sea». Eso tiene su sentido por la sencilla razón de que en el mundo de Kafka, como en el de Freud o en el de Scholem, o en cualquier otro mundo conformado en profundidad por la memoria judía, todo tiene necesariamente su sentido, un sentido total incluso si Kafka se niega a colaborar para que esto pueda comprenderse.

Pero ¿qué clase de mundo es ese en el que todo tiene sentido, en el que todo parece exigir interpretación? Puede haber sentido en todas las cosas, como J. H. van den Berg[145] escribió en una ocasión en oposición a la teoría de Freud sobre la represión, únicamente si todas las cosas ya pertenecieran al pasado y nunca más volviera a haber nada totalmente nuevo. Ciertamente tal es el mundo de los grandes rabinos canónicos del segundo siglo de la era

común, y en consecuencia el mundo de la mayoría de los judíos desde entonces. Se nos ha dado la Torá, ha surgido el Talmud para complementarla e interpretarla, otras interpretaciones en la cadena de la tradición se van forjando en cada generación, pero los límites de la Creación y de la Revelación ya se han fijado en la memoria de los judíos. Todo tiene sentido porque todos los sentidos ya están presentes en la Biblia hebrea, los cuales por definición han de ser totalmente inteligibles, incluso aunque su inteligibilidad máxima no se hiciese posible hasta la llegada del Mesías.

Gracchus, cazador y corneja, es Kafka, perseguidor de ideas y corneja, y el viaje sin fin y sin esperanza de Gracchus es el párrafo que Kafka ha escrito en parte en una lengua que no es la suya, y en gran parte en una vida que tampoco es la suya. Kafka estaba estudiando intensivamente hebreo cuando escribió «El cazador Gracchus» a comienzos de 1917, y creo que podemos considerar los viajes del muerto e insepulto Gracchus una especie de símbolo del estudio tardío por Kafka de su lengua ancestral. Todavía seguía estudiando hebreo en la primavera de 1923, muy avanzada la tuberculosis que padecía, y viendo que se acercaba el fin comenzó a anhelar Sion con la ilusión de recobrar la salud y de afianzar definitivamente su identidad viajando a Palestina. Al igual que Gracchus, padeció una especie de vida en muerte, si bien a diferencia de él alcanzó la liberación de la muerte total.

El cuento o parábola larga «El cazador Gracchus» no es el relato de un judío errante o de un holandés volador, porque el simbolismo de la escritura de Kafka no es un andar vagando sino una especie de repetición, una construcción laberíntica e intrincada. Su escritura no consiste en la repetición de sí misma sino en la de una interpretación esotérica judía de la Tora que Kafka apenas conoce y ni siquiera necesita conocer. Lo que esta interpretación le dice a Kafka es que no existe una Torá escrita sino solo oral. En cualquier caso, Kafka no tiene a nadie que le explique en qué consiste esta Torá oral; por tanto lo que hace es sustituir su propia escritura por esa Torá oral de la que no puede disponer. Está precisamente en la misma posición que el cazador Gracchus, quien concluye diciendo: «Estoy aquí, no sé más, no puedo hacer más. Mi bote no tiene timón, lo lleva el viento que sopla en las regiones más profundas de la muerte»[146].

III

¿Qué es el Talmud sino un mensaje desde la lejanía?, le escribía Kafka a Robert Klopstock el 19 de diciembre de 1932. ¿Qué era para Kafka toda la tradición del judaísmo sino un mensaje desde una infinita lejanía? En eso consiste con seguridad gran parte de la famosa parábola «Un mensaje imperial» que concluye contigo, lector, cuando sentado a la ventana al caer la tarde sueñas que Dios, en su lecho de muerte, ha enviado un mensaje para ti. Heinz Politzer[147] lo leyó como si fuera una parábola nietzschiana y de esta manera cayó en la trampa de la evasividad kafkiana:

> Al describir el destino de la parábola en una época en que las verdades metafísicas escasean, el mensaje imperial se ha transformado en la fantasía subjetiva de un soñador que se sienta al pie de una ventana con la visión de un mundo entenebrecido. La única información auténtica que se ofrece en esta historia es la noticia de que el emperador ha muerto. Tal noticia la tomó Kafka de Nietzsche[148].

No: pues incluso si la parábola se sueña, la parábola transmite una verdad. El Talmud existe: él sí que es un mensaje desde la lejanía. La distancia es enorme y no puede llegar hasta ti; existe la esperanza, pero no para ti. Y tampoco está tan claro eso de que Dios haya muerto. Siempre está muriéndose y, sin embargo, siempre está susurrándole en el oído algún mensaje al ángel. Te han dicho que nadie puede abrirse paso a través de aquí, ni siquiera con el mensaje de un muerto, pero en realidad el emperador no muere en la parábola según el texto.

La lejanía forma parte de la noción fundamental que Kafka tiene de la negación, que no es una negación hegeliana o heideggeriana sino que está muy próxima a la negación de Freud y también a la imagen de la negación que elaboraron los cabalistas de Scholem. Pero voy a dejar la visión judía que Kafka tiene de la negación para más adelante. «El cazador Gracchus» es un texto extraordinario pero no es del todo característico del mejor Kafka, el más extraño y más sublime.

Cuando Kafka se muestra más auténtico resulta que nos proporciona una capacidad de invención y una originalidad que nada tiene que envidiarle a Dante y que verdaderamente puede desplazar a Proust y a Joyce como el autor occidental más influyente de nuestro siglo dejando aparte a Freud, porque Freud, evidentemente, hace ciencia y no literatura o invención de mitos; aunque si uno cree, entonces se le puede convencer de cualquier cosa. Las fábulas de Kafka en que intervienen animales son justamente celebradas, pero su mayor logro en la fábula no está en las de animales o las de humanos sino

en la de Odradek, en ese apunte de menos de una página y media titulado «La preocupación del padre de familia», y que podría también haberse traducido por «Las penas de un paterfamilias». El padre de familia narra estos cinco párrafos, cada uno de ellos con cualidades líricas propias y que comienzan con uno donde se plantea el significado del nombre:

> Unos dicen que la palabra *Odradek* proviene del eslavo e intentan, basándose en ello, documentar su formación. Otros, en cambio, opinan que procede del alemán y solo recibió influencia del eslavo. No obstante, la imprecisión de ambas interpretaciones permite deducir con razón que ninguna es cierta, sobre todo porque con ninguna de las dos puede encontrarse un sentido a la palabra[149].

Tal carácter evasivo llegó a su fin con el erudito Wilhelm Emrich[150], quien trazó la etimología de «Odradek» de la palabra checa *odraditi*, que significaba «disuadir a alguien de que haga algo». Como ocurre con el dudoso huésped de Edward Gorey, Odradek no ha sido invitado, pero tampoco se irá porque implícitamente te convence para que no hagas nada relativo a su presencia, o quizás es que más bien hay algo sumamente extraño en él que hace que lo dejes en paz:

> Claro está que nadie se entregaría a semejantes estudios si no existiera de verdad un ser llamado Odradek. A primera vista se asemeja a un carrete de hilo plano y en forma de estrella, y, de hecho, también parece que estuviera recubierto de hilo; aunque a decir verdad solo podría tratarse de trozos de hilo viejos y rotos, de los más diversos tipos y colores, anudados entre sí, pero también inextricablemente entreverados. Pero no es tan solo un carrete, sino que del centro de la estrella surge una pequeña varilla transversal a la cual se une otra en ángulo recto. Con ayuda de esta última varilla a uno de los lados, y de una de las puntas de la estrella al otro, el conjunto puede mantenerse erguido como sobre dos patas[151].

¿Es Odradek una «cosa», como el desconcertado padre de familia comienza llamándolo; es o no un ser infantil, un demonio perteneciente al mundo de los niños? Sin duda, a Odradek lo ha creado algún niño con imaginación y divertido, más que al modo de Adán creado del barro por Yavé. Cuesta no interpretar la creación de Odradek como una parodia deliberada cuando además se nos dice que «el conjunto puede mantenerse

erguido como sobre dos patas», y de nuevo cuando se nos sugiere que Odradek, como Adán, «pudo tener en otro tiempo una forma funcional y ahora está simplemente roto». Incluso si Odradek ha caído sigue teniendo bastante garbo y no es fácil observarlo de cerca porque «posee una movilidad extraordinaria y no se deja atrapar», igual que la historia que habla de él. No es solo que Odradek te aconseje que no hagas nada con él sino que en un sentido muy claro es otra figura más por medio de la cual Kafka te aconseja que no intentes interpretar a Kafka.

Uno de los mejores momentos de todo Kafka llega cuando tú, el paterfamilias, te encuentras a Odradek apoyado en la barandilla de las escaleras de abajo. Sientes ganas de hablarle, como harías con un niño, pero te llevas una sorpresa: ¿Cómo te llamas?, le preguntas. Odradek, responde. ¿Y dónde vives? Sin domicilio fijo, dice, y se ríe; pero es solo una risa como la que puede producir alguien sin pulmones. Suena más o menos como el crujir de hojas caídas.

El yo es otro, escribió una vez Rimbaud; y añadió: con tan mala suerte como la madera que se encuentra convertida en violín. Con tan mala suerte como la madera que se encuentra convertida en Odradek. Se ríe de ser un vagabundo según la concepción burguesa, de vivir sin domicilio fijo, pero su risa, al no ser humana, es muy extraña. De manera que provoca en el padre de familia una extraña reflexión que puede ser una parodia kafkiana del instinto de muerte de Freud más allá del principio de placer:

> En vano me pregunto qué sucederá con él. ¿Podrá morir? Todo lo que muere ha tenido antes una especie de objetivo, una especie de actividad que lo ha desgastado; esto no puede aplicarse a Odradek. ¿Seguirá, pues, rodando en un futuro escaleras abajo con una cola de hilos sueltos a los pies de mis hijos y de los hijos de mis hijos? Es evidente que no hace daño a nadie; pero la idea de que pueda sobrevivirme me resulta casi dolorosa[152].

El objetivo de la vida, dice Freud, es la muerte, el retorno de lo orgánico a lo inorgánico, supuestamente nuestro estado anterior al ser. Nuestra actividad nos desgasta y por tanto morimos porque en un extraño sentido queremos morir. Pero Odradek, inocuo y simpático, es producto de la imaginación de un niño, no tiene objetivo y por tanto no está sujeto al instinto de muerte. Odradek es inmortal, es demoniaco, y representa también un regreso freudiano de lo reprimido, de algo reprimido en el paterfamilias, algo de lo que el padre de familia está siempre huyendo. El pequeño Odradek es

precisamente lo que Freud llama un regreso cognitivo a lo reprimido a la vez que se sigue dando una represión afectiva completa. En el padre de familia se produce una introyección de Odradek desde el punto de vista intelectual, pero una total proyección de él en lo afectivo. Lo que ahora sugiero es que Odradek ha de entenderse mejor como la sinécdoque de *Verneinung*[153] por parte de Kafka; la versión de Kafka (no del todo ajena a Freud) de la negación judía, versión que intentaré esbozar como sigue.

IV

¿Por qué Kafka ostenta una autoridad espiritual tan especial? Quizá habría que reformular la pregunta. ¿Qué tipo de autoridad espiritual ejerce Kafka para nosotros, o por qué tendemos a leerlo como si la tuviera? ¿Por qué recurrimos siquiera a la pregunta sobre su autoridad? La autoridad literaria, sea lo que sea lo que entendamos por ello, no tiene necesariamente relación con la autoridad espiritual, y cuando se ha hablado de una autoridad espiritual en literatura judía se ha hecho siempre con recelo. La autoridad no es un concepto judío sino romano, y por tanto tiene mucho sentido en el contexto de la Iglesia católica romana pero muy poco en materia de judaísmo, a pesar de la vileza de la política israelí y de la flácida devoción de las nostalgias judías americanas. No hay autoridad sin jerarquía, y la jerarquía tampoco es que sea un concepto muy judío. No necesitamos que ni los rabinos ni nadie nos vengan a decir qué o quién es o no judío. Las máscaras de lo normativo no solo ocultan el eclecticismo del judaísmo y de la cultura judía sino también la naturaleza del mismo Yavé. Es absurdo pensar en Yavé en términos meramente de autoridad. Él no es un dios romano que se dedique a incrementar las actividades humanas ni un dios homérico que reclame un público para el heroísmo del hombre.

Yavé no es ni fundador de nada ni mero espectador, a pesar de que a veces se lo tome erróneamente por uno de ellos o por ambos. Su papel esencial es el de padre y no el de fundador, y cuando interviene lo hace más como aliado que como espectador. No es posible sustentar en él autoridad alguna porque su benignidad se manifiesta por medio de la creación, no por la argumentación. Él no escribe: él habla y es escuchado; y lo que crea sin cesar con sus palabras es *olam*, el tiempo sin límites, algo mucho mayor que una simple extensión del tiempo. Por medio de la autoridad se obtienen muchísimas cosas, pero el mayor bien es la inmortalidad y esta la han

obtenido, más allá de la autoridad, Abraham, Jacob y David. Y ninguno más que Yavé, por mucha autoridad que tengan. Pero es cierto que Kafka tiene autoridad literaria, y de una manera no muy clara su autoridad literaria es ahora también espiritual, concretamente en el contexto judío. No creo que esto sea un fenómeno posterior al Holocausto, aunque el gnosticismo judío, tanto si es dado al oxímoron como si no, parece que en verdad se ajusta a nuestro tiempo y a muchos de nosotros. En cualquier caso, no creo que el gnosticismo literario sea un fenómeno temporal sin más. *El castillo* de Kafka, tal y como ha defendido Erich Heller, es claramente más gnóstico que normativo en su espíritu, pero entonces también lo son *Macbeth* de Shakespeare, y *Los cuatro Zoas* de Blake, y *Sartor Resartus* de Carlyle. Se pueden percibir elementos judíos en el aparente gnosticismo de Kafka, incluso aunque uno no tenga tan claro como Scholem que se trate de una nueva Cábala. En su diario de 1922, Kafka insinuaba sutilmente que incluso su adhesión a lo negativo era dialéctica:

> Aunque lo negativo sea muy fuerte, por sí solo no puede bastar, como pienso en mis momentos de desdicha. Pues si he subido un escalón, por pequeño que sea, y siento alguna seguridad, aun la más problemática, me tiendo y aguardo a que lo negativo me atraiga y me haga descender ese pequeño escalón, en lugar de que ascienda hasta mí. Por ello existe un instinto de defensa que no tolera en mí la implantación del más mínimo bienestar, y por ejemplo destroza mi lecho conyugal antes de que sea instalado[154].

¿Qué es lo negativo kafkiano, tanto en este párrafo como en otros? Comencemos desechando la idea de que hay algo de hegeliano en ello, tanto como que haya algo hegeliano en el *Verneinung* de Freud. Lo negativo de Kafka, como lo de Freud, proviene remotamente y con cierta dificultad de la antigua tradición de la teología negativa, del gnosticismo y, sin embargo, Kafka, a pesar de sus anhelos de trascendencia, coincide con Freud al aceptar la autoridad última del hecho. Lo dado no experimenta destrucción alguna ni en Kafka ni en Freud, y aquí lo dado es en esencia el modo como son las cosas para todos y en particular para los judíos. Si el hecho es supremo, entonces la mediación de lo negativo hegeliano resulta un absurdo y deja de ser posible cualquier papel destructivo de lo negativo, lo que supone decir que Heidegger resulta imposible y Derrida, que no es otra cosa que una mala interpretación radical de Heidegger, resulta por completo innecesario.

Lo negativo kafkiano es sencillamente su judaísmo, que equivale a decir la forma espiritual de la autoconciencia judía de Kafka tal y como viene ejemplificada en el siguiente aforismo: «Hacer lo negativo es una tarea impuesta, lo positivo nos está dado»[155]. Aquí lo positivo es la ley o el judaísmo normativo; lo negativo no es tanto la nueva cábala de Kafka como aquella tarea que sigue correspondiéndonos: el judaísmo de lo negativo, del futuro siempre inminente.

Quien ha escrito su mejor biografía hasta la fecha, Ernst Pawel[156], destaca la conciencia de Kafka respecto a su identidad como judío, no en el sentido religioso sino nacional. No obstante, Kafka no fue sionista, y con probabilidad no anhelaba Sion sino poseer la lengua judía, ya fuera yidis o hebreo. Él no fue capaz de ver que la asombrosa pureza de su estilo en lengua alemana fue precisamente su forma de no traicionar su identidad como judío. En la última etapa de su vida, Kafka pensó en viajar a Jerusalén y de nuevo se dedicó al estudio del hebreo con mayor intensidad. Si hubiera estado vivo probablemente habría ido a Sion, habría perfeccionado su dominio del hebreo vernáculo, y sus desconcertantes parábolas y relatos nos habrían llegado en la lengua de Yavé y de Yehudah Halevi.

V

Lo que exige interpretación en Kafka es su rechazo a ser interpretado, esa evasividad suya incluso en el reino de lo negativo. Dos de sus escritos enigmáticos más bellos, ambos tardíos, son la parábola «Sobre la cuestión de las leyes» y el relato «Josefina la cantante o El pueblo de los ratones». Ambas permiten una vuelta cognitiva de la memoria cultural judía a la vez que excluyen esa identificación afectiva que convertiría a la parábola y al relato en específicamente judíos desde el punto de vista histórico o contemporáneo. «Sobre la cuestión de las leyes» ya se plantea como problema en el primer párrafo de la parábola:

> Nuestras leyes, por desgracia, no son conocidas por todos, sino que constituyen el secreto del pequeño grupo aristocrático que nos gobierna. Estamos convencidos de que estas viejas leyes se cumplen a rajatabla, pero aun así resulta sumamente torturante verse gobernado por leyes que uno no conoce. No pienso en este caso en las diversas posibilidades de interpretación ni en los inconvenientes que plantea el hecho de que solo algunos individuos, y no todo el pueblo, puedan participar en su

interpretación. Puede que estos inconvenientes ni siquiera sean tan importantes. Las leyes son desde luego muy antiguas, durante siglos se ha trabajado en su interpretación, esta misma se ha convertido ya en ley, y si bien subsisten ciertas libertades a la hora de interpretarlas, no dejan de ser muy limitadas. Además, es evidente que, a la hora de interpretar, la nobleza ni siquiera tiene que dejarse influir por su interés personal en perjuicio del nuestro, pues las leyes fueron formuladas desde un principio para la aristocracia; esta se sitúa al margen de la ley exclusivamente en sus manos. Como es natural, en ello reside la sabiduría —¿quién pondría en duda la sabiduría de las leyes antiguas?—, pero también el tormento para nosotros; es algo probablemente inevitable[157].

En el judaísmo la ley es de forma precisa aquello conocido por todos, promulgado y transmitido por los sabios canónicos. La Cábala era una doctrina secreta, pero la protegían cada vez menos los rabinos y cada vez más las sectas gnósticas, los sabatarios y los seguidores de Jacob Frank, todos ellos provenientes intelectualmente de Nathan de Gaza, el profeta de Sabbatai Zvi. Kafka retuerce las relaciones entre el judaísmo normativo y el esotérico haciendo que sea de nuevo imposible una representación basada en la sinécdoque. No son los rabinos ni los sabios normativos los que se sitúan por encima de la Torá sino los *minim*, los herejes como Elisha ben Abuyah[158] o Jacob Frank y, en cierta medida, también como Gershom Scholem. Para estos gnósticos judíos, y como sigue afirmando la parábola: «Es Ley todo cuanto hace la nobleza»[159]. Una definición tan radical lo que viene a decirnos es que «la tradición no es en absoluto bastante»[160], y que por tanto se hace necesario un cierto tipo de esperanza mesiánica. Este punto de vista, desasosegante en la medida en que afecta al presente, encuentra únicamente alivio en la creencia de que tarde o temprano ha de llegar una época en que la tradición y nuestras investigaciones sobre ella lleguen conjuntamente a una misma conclusión y, de la misma forma que si se conquistase un espacio en el que se pudiera respirar con mayor libertad, todo se volverá más claro, la ley pasará a pertenecer al pueblo y la nobleza desaparecerá.

Si llegados a este punto fuese necesario traducir esta parábola en términos de comienzo del cristianismo diríamos que «nobleza» equivaldría a los fariseos, y «pueblo» equivaldría a los cristianos. Pero Kafka enseguida impide una traducción tal: «Esto no se dice con odio contra la nobleza, nadie lo dice así, nadie. Antes bien, nos odiamos a nosotros mismos por no ser dignos todavía de la ley»[161].

Aquí «nosotros» no puede referirse ni a los cristianos ni a los judíos. Entonces, ¿quiénes son esos «nosotros» que no son «dignos todavía de la ley»? Podría parecer que se trata de nuevo de los cuervos o cornejas, de un Kafka o de un cazador Gracchus que vagan en un cierto estado con tendencia al odio o la desconfianza hacia uno mismo, a la espera de una Torá que no será revelada. Kafka concluye audazmente a continuación con una abierta paradoja:

> De hecho, por eso sigue siendo insignificante ese partido tan atrayente en ciertos aspectos, que no cree en una verdadera ley: porque también reconoce plenamente a la nobleza y su derecho a existir. Esta circunstancia solo puede expresarse mediante una especie de paradoja: un partido que, además de creer en las leyes, rechazara la nobleza, contaría enseguida con el apoyo de todo el pueblo, pero tal partido no puede surgir puesto que nadie se atreve a rechazar la nobleza. Vivimos sobre este filo de la navaja. Un escritor lo resumió un día del siguiente modo: la única ley visible e indudable a que estamos sometidos es la nobleza: ¿acaso deberíamos querer privarnos de esta única ley?**[162]**

¿Por qué no iba a haber nadie que se atreviera a rechazar la nobleza, ya se entienda como los fariseos, los heresiarcas gnósticos judíos o lo que sea? Aunque nos han sido impuestos, los sabios o los *minim* son el único vestigio de ley que tenemos. ¿Y entonces quiénes somos nosotros? ¿Cómo se ha de responder la última pregunta de la parábola tanto si es retórica como si no?: ¿Acaso deberíamos querer privamos de esta única ley? La respuesta de Blake en *El matrimonio del cielo y el infierno* era que una misma ley para el león y para el buey es opresión. ¿Y qué es una única ley para los cuervos? Kafka no nos dice si se trata de opresión o no.

Josefina la cantante también es un cuervo o Kafka, en vez de un ratón, y el pueblo puede entenderse como una nación entera de cornejas. El espíritu de lo negativo, dominante e inquietante en «Sobre la cuestión de las leyes» es liberado de forma terrible en el relato que viene a ser el testamento de Kafka. Es decir, que en la parábola las leyes no podían ser la Torá, aunque tal analogía flotaba siempre alrededor, pero en la historia de Josefina el «pueblo de los ratones» es y no es al mismo tiempo el pueblo judío, y Franz Kafka es y no es a la vez su peculiar cantante. Desde el punto de vista cognitivo son posibles esas identificaciones, como rescatadas del olvido, pero desde el punto de vista afectivo por supuesto que no, a no ser que seamos capaces de suponer que algunos aspectos fundamentales en la invención de tales

identificaciones se han olvidado deliberadamente. El canto de Josefina es el relato de Kafka, y, sin embargo, el relato de Kafka apenas es el canto de Josefina.

¿Es posible que exista un modo de negación que no sea consciente ni inconsciente, ni hegeliano ni freudiano? El genio de Kafka proporciona uno que contiene muchos matices entre la consciencia y la labor de represión, y con muchas atribuciones mucho más fantasmales de las que habríamos podido imaginar si no fuera por él. Puede que lo más fantasmagórico de todo venga al final de la historia:

> Lo de Josefina tiene que ir cuesta abajo. Pronto llegará el momento en que su último silbido resuene y enmudezca. Ella es un pequeño episodio en la historia eterna de nuestro pueblo, y el pueblo sabrá superar su pérdida. No nos resultará nada fácil; ¿cómo podremos convocar asambleas en medio de un mutismo total? Aunque ¿no eran estas ya mudas como Josefina? Su silbido real, ¿era acaso mucho más fuerte y vivaz que el recuerdo que de él tendremos? ¿Era ya en vida de ella algo más que un simple recuerdo? ¿No será más bien que el pueblo, en su sabiduría, colocó tan alto el canto de Josefina para evitar así que se perdiera?
>
> Tal vez nuestra privación no llegue a ser muy grande, pero el caso es que Josefina, redimida de los padecimientos terrenales —que en su opinión están, sin embargo, hechos para los elegidos—, se acabará perdiendo feliz entre la ingente multitud de los héroes de nuestro pueblo y, como no cultivamos la historia, será pronto olvidada en una redención cada vez más grande, al igual que todos sus hermanos[163].

«Soy un recuerdo que ha vuelto a la vida», escribió Kafka en los Diarios. Tanto si pretendía serlo como si no, él era un recuerdo judío que volvió a la vida. «¿Era ya en vida de ella algo más que un simple recuerdo?» pregunta Kafka sabedor de que también él estaba desapareciendo. Los judíos, en cierto sentido, no se dedican a la historia porque los recuerdos judíos son, como ha demostrado Yosef Yerushalmi[164], un modo normativo y no histórico. Si Kafka hubiera podido rezar lo habría hecho para elevarse a las alturas de la redención y ser olvidado al igual que la mayoría de sus hermanos. Y su oración no habría tenido respuesta. Cuando se piensa en el tipo de escritor católico se piensa en Dante, quien no obstante tuvo la audacia de entronizar a su Beatriz en la jerarquía del Paraíso. Si pensamos en el tipo de escritor protestante nos viene a la mente Milton, quien perteneció a una facción o

secta del protestantismo que postulaba que el alma era mortal y que solo en unión con el cuerpo se produciría la resurrección. Pensar en el tipo de escritor judío es pensar en Kafka, quien escapó a su propia audacia, no creyó en nada y solo confió en el imperativo de ser un escritor.

D. H. LAWRENCE
(1885-1930)

Hoy en día D. H. Lawrence está en gran medida caído en desgracia, y con él se muestran resentidas en particular —y con razón— las feministas de la literatura. No obstante, escribió dos grandes novelas: *El arco iris* y *Mujeres enamoradas*, y entre los poetas ingleses del siglo XX solo Thomas Hardy le supera (dejando aparte al angloirlandés Yeats y a Geoffrey Hill, autoexiliado en América). Lawrence fue también un profeta de la prosa y un escritor de viajes, pero su logro más extraordinario lo alcanzó como cuentista, ya fuera en cuentos como «El oficial prusiano» o en novelas cortas como *El hombre que murió* y *El zorro*.

«El oficial prusiano» continúa siendo profundamente inquietante, y es una obra maestra de estilo y narración. Tiene un peculiar interés como complemento de *El zorro*, ya que el drama homoerótico en gran parte implícito que acontece en «El oficial prusiano» pasa a ser casi totalmente explícito en *El zorro*, una soberbia novela corta que plantea el conflicto entre un hombre y una mujer que compiten por otra mujer.

Las dos chicas, Banford y March, rondan los treinta años y mantienen una relación ambigua donde es evidente que lo único que falta es sexo. Henry, el joven soldado —casi diez años menor que March— es la perfecta antítesis de Banford. Él viene a ser lo que podría llamarse un hombre natural: digno, elegante, cazador nato, intenso, instintivo. El amor entre March y Henry se da de inmediato, pero la historia que arrastra ella, su circunstancia y una cierta obstinación de carácter impiden que el matrimonio pueda ser nunca completo, en el sentido que para él tiene de dos almas unidas por el deseo. La pobre Banford —condenada a la derrota y a una muerte que podría ser suicidio— será, sin embargo, como una sombra que planea sobre Henry y March. El arte de *El zorro* es bellamente imparcial: Lawrence no toma partido en la contienda entre Banford y Henry. Y, a pesar de ello, el cuentista no siente desapego: la postura de Lawrence viene definida por la presencia y el oscuro destino del zorro, con el que March identifica a Henry. Se podría afirmar que el joven gana a su mujer dando muerte al zorro, alejando así ese imaginario dominio que el animal ejerce sobre March.

Lawrence es un narrador de cuentos demasiado grande como para ceder a la tentación de un simbolismo fácil, y no deberíamos hacer una traducción del zorro basada en una reducción simplista. Él es una especie de demonio para las dos mujeres, pues con sus actos de depredación hace peligrar la existencia de la granja. March no puede darle muerte porque: «Ella estaba hechizada; ella sabía que él la conocía. Así que él la miró a los ojos, y el alma de ella claudicó. Él la conocía; ella no lo intimidaba». Como anunciador del joven soldado, el zorro revela la vulnerabilidad de March hacia la fuerza masculina, su descontento casi inconsciente por la situación con Banford.

Los sueños de March profetizan la muerte de Banford y la asunción del papel del zorro por parte de Henry. Lawrence es un militante de la vida, pero no por ello menosprecia a Banford, quien supone tanta vida como Henry. El retrato más perfecto que nos ofrece aquí Lawrence no es el de Banford o el de Henry sino el de March. La enorme fuerza de March aparenta ser más pasiva de lo que en realidad es. Ella no matará al zorro y no renunciará para siempre a Henry, pero hay una parte de ella que muere con Banford.

KATHERINE ANNE PORTER
(1890-1980)

I

A los sesenta años, Katherine Anne Porter ya había escrito y publicado prácticamente toda la ficción por la que habría de ser recordada. Su única novela, *La nave de los locos* (1962), me pareció un fracaso interesante cuando la leí por primera vez hace más de veinte años, y ahora se me hace muy difícil leerla por segunda vez. Los defensores que esta novela ha tenido entre la crítica han sido numerosos y de prestigio, incluyendo a Robert Penn Warren (sin duda, el mejor crítico que ha tenido Porter) y sin embargo se trata de uno de esos libros que piden una defensa. Ya sea porque Porter esperase demasiado a la hora de escribir *La nave de los locos* ya sea porque su talento estuviera admirablemente ceñido a la novela corta y al cuento, lo cierto es que propició que languideciera en las distancias más largas. Lo que parece claro es que los mayores logros de Porter no están en *La nave de los locos* sino en «Judas en flor», «Él», «Antiguas muertes», «Vino de mediodía», «Pálido caballo, pálido jinete», «La tumba», y muchos otros. Entre las escritoras de cuentos es de las que poseen un mayor lirismo, elaborando sus relatos con el cuidado y la delicadeza que Willa Cather[165] (a quien admiraba enormemente) puso en novelas como *Mi Antonia* y *Una dama perdida*. Al igual que Cather, encontró a su más auténtico precursor en Henry James a pesar de que su labor formativa a mí me parece que debe más a *Dublineses* de Joyce. Pero, otra vez al igual que Cather, su sensibilidad es muy distinta de la de James, y su arte, original y vital, gira radicalmente hacia una postura retórica y una visión moral exclusivamente propias.

Confieso que adoro «Judas en flor» por encima de sus otras obras, aunque reconozco que los logros estéticos de «Antiguas muertes», «Vino de mediodía» y de los relatos reunidos bajo el título de «El viejo orden» son de mayor alcance. No obstante fue «Judas en flor» el relato que asentó a Porter como escritora y desde el punto de vista retórico fijó un nivel que ni siquiera ella misma superó. Sus dos pasajes más famosos siguen conservando su aura:

Una noche un jovencito de pelo revuelto llegó a su patio y cantó como alma en pena durante dos horas, pero Laura no sabía cómo quitárselo de encima. La luna tendía un manto de gasa plateada sobre los claros del jardín y las sombras eran de color azul cobalto. Los capullos escarlata del árbol de Judas eran púrpura mate… Los nombres de los colores se repetían mecánicamente en su mente mientras contemplaba no al muchacho, sino su sombra, caída como un ropaje oscuro sobre el borde de la fuente, arrastrándose en el agua[166].

«No —dijo Laura—, no, a menos que tomes mi mano», y se cogió primero de la baranda de la escalera, luego de la más alta rama del árbol de Judas, que se inclinó lentamente y la depositó en tierra, después a la saliente rocosa de un acantilado y luego a la mellada ola de un mar que no era agua sino un desierto de piedras desmenuzadas. «Adónde me llevas», preguntó maravillada pero sin miedo. «A la muerte, hay un largo camino y debemos apresuramos», dijo Eugenio. «No —contestó Laura—, no, a menos que tomes mi mano». «Entonces como estas flores, pobre prisionera —dijo Eugenio con voz piadosa—, toma y come», y del árbol de Judas arrancó las cálidas flores sangrantes y se las acercó a los labios. Ella vio que su mano estaba descamada, que era un haz de pequeñas ramas blancas petrificadas, y que en las cuencas de sus ojos no había luz, pero comió las flores con avidez porque colmaban tanto el hambre como la sed. «¡Asesina! —dijo Eugenio—, ¡caníbal! Eso es mi cuerpo y mi sangre». Laura gritó: «¡No!». Y, con el sonido de su propia voz, despertó temblando y tuvo miedo de volver a dormirse[167].

Todas las alusiones y referencias de estos dos pasajes se han analizado como si pertenecieran al estilo de T. S. Eliot; de hecho, se acepta de forma general que esas alusiones ya suponen «Gerontion» de Eliot, al que pertenece «Cristo, el tigre»: «En el depravado mayo, cornejo y castaño, judas florido para ser comido, dividido y bebido entre cuchicheos»[168]. Pero el relato de Porter, de un intenso erotismo, ni es una alegoría de «Tierra baldía» ni un estudio de la nostalgia del cristianismo. Su hermosa y sonámbula Laura no es una traidora ni una creyente que ha perdido la fe, sino una esteta, una contadora de historias situada en el umbral de su propio arte en el que está a punto de ingresar. Porter fechaba «Judas en flor» indistintamente en diciembre de 1929 o enero de 1930. No estuvo muy al tanto de Freud ni entonces ni más tarde, pero es como si él sí hubiera estado al tanto de ella en el extraordinario ensayo freudiano de 1914 sobre el narcisismo, alguna de

cuyas partes pueden leerse como un retrato de la Laura de Porter, el hermoso enigma de «Judas en flor»:

> Sobre todo en las mujeres bellas nace una complacencia de la sujeto por sí misma que la compensa de las restricciones impuestas por la sociedad a su elección de objeto. Tales mujeres solo se aman, en realidad, a sí mismas y con la misma intensidad con que el hombre las ama. No necesitan amar, sino ser amadas, y aceptan al hombre que llena esta condición. La importancia de este tipo de mujeres para la vida erótica de los hombres es muy elevada[169].

Freud continúa con la observación de que «el narcisismo de una persona ejerce gran atractivo sobre aquellas otras que han renunciado plenamente al suyo»[170]. La curiosa frialdad de Laura, que nos envuelve en la sensación de su inaccesibilidad, no es producto de la desilusión que siente hacia la Revolución o la Iglesia sino de su narcisismo infantil. Gran parte de la fuerza lírica de «Judas en flor» procede del soberbio contraste entre la seria Laura de ojos grises y que camina con la hermosura de una bailarina, y su obsceno cortejador, el revolucionario profesional Braggioni, con sus ojos felinos de color leonado, su voz parecida al gruñido y su grosera intensidad. Y sin embargo Braggioni acierta cuando le dice a Laura: «Nos parecemos más de lo que tú crees en algunas cosas»[171]. La narcisista y el egoísta líder de hombres comparten una pragmática crueldad y una vanidad que niegan la realidad de todos los demás:

> No importa lo que ese extraño le diga, ni cuál sea el mensaje que ella le lleve: sus células rechazan el conocimiento y la afinidad con una única monótona palabra. No. No. No. Saca sus fuerzas de esa única palabra mágica sagrada que le impide caer en el mal. Negando todo, puede ir a todas partes con tranquilidad y mirar todo sin sorpresas[172].

La habilidad de Porter consiste en situar a Laura más allá de cualquier juicio. La visión onírica con la que concluye la historia apenas puede considerarse la representación de un sueño, pues no es otra que un deseo hecho realidad. Es la máxima ensoñación narcisista, una imagen del árbol de Judas que no representa la traición sino la revelación de que el judas en flor es uno mismo, la perfecta autosuficiencia de uno mismo. En el supuesto sueño o proyección visionaria, Laura transpone su estatus por el de Eugenio, el «pobre prisionero», y come ansiosamente las flores del árbol «porque le calmaban el

hambre y la sed», como no podría ocurrir de otra forma al ser símbolos de la pasión solipsista del narcisismo, símbolos del ego formado por el cultivo del yo hacia sí mismo. Cuando Eugenio grita: «Eso es mi cuerpo y mi sangre» se está equivocando y hemos de dar más crédito en cambio a la respuesta de Laura: «¡No!», que hace que despierte del sueño. Se trata una vez más de la misma «palabra mágica que le impide caer en el mal», el rechazo de la narcisista hacia cualquier objeto de amor que no sea ella misma. El cuerpo de Laura y la sangre de Laura son lo que ella nunca cesa de consumir, y eso consigue calmarle el hambre y la sed.

II

Porter es un ejemplo soberbio de lo que Frank O'Connor llamó *La voz solitaria*, el título de su libro sobre el cuento, donde comienza por rechazar el término con el que se conoce tradicionalmente a este género:

> Todo lo que puedo decir tras haber leído a Turgueniev, Chéjov, Katherine Anne Porter y otros es que el término «cuento» es poco apropiado. Un gran relato no tiene que ser necesariamente largo, y la concepción del cuento como un arte en miniatura es del todo falsa. La diferencia fundamental entre el cuento y la novela no tiene que ver con la extensión; es la diferencia entre el narrar en su estado puro y el narrar aplicando un método o técnica, y por si alguien no me hubiera entendido bien diré que no estoy menospreciando la aplicación de métodos a la hora de narrar. El narrar puro es más artístico, eso es todo; y a la hora de contar algo no estoy seguro de si el arte es preferible a la naturaleza[173].

Tampoco Porter estaba segura, y por ello es merecedora de la alabanza que Robert Penn Warren le dedicó cuando dijo que «su poesía muestra un profundo vínculo con el cuerpo del mundo». Solo añado que muestra además un profundo vínculo con el propio cuerpo de Porter, y quiero dejar claro que eso es lo mejor que podría suceder. El narcisismo ha adquirido una mala fama absurda, y con seguridad Freud habría protestado por ello al igual que deberíamos hacer nosotros. Una poetisa hermosa y una mujer hermosa necesariamente han de estar orgullosas de sus bellezas, y Porter las tuvo ambas como nadie. Hasta los títulos de sus historias son imborrables en mi memoria, de la misma manera que los fotógrafos que la retrataron mantienen viva su imagen. Warren la compara de forma un tanto sorprendente con

Faulkner, cuya magnificencia, a diferencia de la de ella, no se da generalmente en frases concretas. Yo preferiría compararla con Hart Crane, su complicado amigo y huésped imposible en México, si bien fue su más auténtico contemporáneo en cuanto a la profunda afinidad en el arte que los lanía. El ambiguo testimonio de Porter sobre Crane es a la vez un relato de Porter y una visión lírica de Hart Crane:

> Y ocurrió entonces que prorrumpió con la monótona, obsesiva y sorda obscenidad que era el único lenguaje que conocía una vez alcanzado cierto estadio de ebriedad, pero esta vez se dedicó a maldecir cosas y elementos a la vez que seres humanos. En estas ocasiones su voz aturdía los oídos, sacudía los nervios y hacía que se te encogiera el corazón. Con esta voz y con palabras tan inmundas que no merece la pena repetir maldijo uno por uno y con su nombre la luna y su luz, el heliotropo, el ailanto, la dulzura de la noche, el jazmín y sus perfumes. Maldijo el aire que respirábamos los dos, el estanque con el agua y con los dos patitos acurrucados en el borde, y maldijo las parras que había en las paredes y en la casa. Pero no eran esas las cosas que él odiaba. Ni siquiera nos odiaba a nosotros, porque nosotros no éramos nada para él. Él se odiaba y temía a sí mismo[174].

He aquí un gran poeta precipitándose a la autodestrucción, su narcisismo herido transformado en agresividad hacia el yo que a cambio alimenta el instinto de muerte más allá del principio de placer. En el recuerdo que Porter hace de Crane está implícito el trauma de la afinidad traicionada y el modo en que un artista de enorme facultad lírica observa que otro toma el camino que desciende no hacia las profundidades de la sabiduría sino a una muerte en el agua. Porter, una superviviente, hace que ese párrafo sea una elegía terriblemente lograda de Crane, aquel supremo poeta cuyo don se convirtió en una maldición para sí mismo y para los demás. Al igual que Crane, Porter supo concentrar su talento, y sus historias igualan a su poesía en su economía y en su sublime elocuencia. A diferencia de él, ella se preocupó de sobrevivir; y quizá deberíamos ensalzar a la Laura de «Judas en flor» por su sabiduría de la supervivencia en lugar de condenarla por no haberse ofrecido a ser devorada por una violenta aunque bella realidad.

ISAAC BÁBEL
(1894-1940)

> Si necesita de mi vida, tómela, pero todo el mundo comete errores. Hasta Dios. Fue un error enorme, tía Pesia. Pero ¿acaso no fue un error que Dios situase a los judíos en Rusia para que sufran igual que en el infierno? ¿Acaso hubiera estado mal que los judíos vivieran en Suiza, rodeados de lagos de primera calidad, de aire de montaña y de franceses a tutiplén? Todos cometen errores. Hasta Dios[175].

I

Benia Krik, el gángster asombrosamente impasible creado por Bábel y jefe de la Odesa judía, pronuncia esta defensa ante la desconsolada tía Pesia cuyo desdichado hijo acaba de ser asesinado por un trágico error por uno de los matones de Benia. La presencia judía en Rusia, entonces y ahora, es uno de los trágicos errores de Dios y es al mismo tiempo el tema y la postura retórica del extraordinario talento de Babel como escritor de cuentos. Precursores de Bábel fueron Gógol y Guy de Maupassant (y el «padre» literario de Maupassant, Flaubert), pero lecturas sucesivas de los mejores relatos de Bábel tienden a mostrar la importancia de vina tradición muy distinta y más antigua. El arte expresionista y económico de Bábel cuenta inequívocamente con antecedentes literarios judíos. El fallecido Lionel Trilling fue indudablemente el crítico más distinguido que escribió sobre Bábel en inglés, pero infravaloró el elemento judío en Bábel y quizás introdujo una perspectiva en sus relatos que los propios relatos rechazan.

Bábel fue asesinado en una purga estalinista antes de cumplir cuarenta y siete años. Su obra no estaba oficialmente prohibida en la Unión Soviética y quedó libre de todo tipo de cargos oficialmente en 1956, quince años después de su muerte; sin embargo, hay escasas ediciones de sus obras y la crítica soviética apenas se ocupa de él. Es de suponer que la intensidad erótica de Bábel no agrade a los burócratas de la cultura y que un escritor tan abiertamente judío en forma y en contenido sea una figura incómoda en un

país en el que la enseñanza del hebreo actualmente es ilegal. Cualquiera que piense que el mundo de Bábel ha desaparecido por completo debería darse una vuelta algún viernes por la tarde por «la pequeña Odesa», como se conoce últimamente a Brighton Beach, en Brooklyn. Los descendientes de Benia Krik siguen vivos y coleando, quizá demasiado coleando, en la pequeña Odesa. Bábel es el narrador de la Odesa judía, la ciudad también de Vladimir Jabotinsky[176], fundador del derecho sionista, profesor jr mentor de Menájem Beguin y del Irgún Zevai Leumi[177]. La Odesa de Bábel fue un gran centro cultural de literatura judía, ciudad también del poeta hebreo Bialik[178] y del escritor en yidis Mendele Mocher Sforim[179]. Al igual que Bialik y Sforim, Babel escribe en el contexto de la Odesa que habla yidis, a pesar de que él escribiera en ruso.

Trilling debería habérselo pensado un poco más a la hora de calificar la descripción que Bábel hizo de sí mismo en *Caballería roja* como «un judío que cabalga como un cosaco y que intenta llegar a un acuerdo con el *ethos* del cosaco». Lyutov, transposición del propio Bábel, intenta sobrevivir pero no está dispuesto a pagar el precio que exige aceptar el *ethos* del cosaco, aceptación de la que Tolstoi es uno de los modelos válidos. Por otra parte, los cosacos de Bábel no son los nobles salvajes tolstoianos sino que son ni más ni menos los cosacos tal y como los veían los judíos: infrahumanos, bestiales e irracionalmente violentos. Trilling le aportó a Bábel algo de su propia nostalgia hacia lo primitivo, con resultados curiosos:

> La visión que Babel tiene del cosaco está más en consonancia con la de Tolstoi que con la visión tradicional que ha tenido su gente. Para él, el cosaco fue de verdad un salvaje noble, demasiado salvaje y pocas veces noble, y cuyo salvajismo tenía ciertas cualidades capaces de hacer surgir extrañas preguntas en la mente de un judío[180].

Pero esas preguntas con seguridad no surgieron en la mente de Bábel, la mente de la Odesa judía, resplandeciente y siempre alerta y consciente de «Así se hacía en Odesa». Ese estado de alerta y de consciencia conforma sus dos modos distintos de representar la violencia, modos que inexorablemente hay que cotejar cuando se reflexiona sobre los relatos de Bábel. Este es uno de ellos:

> Entonces Benia actuó. Una noche se presentaron nueve hombres con palos largos. En los palos llevaban estopa embreada amarrada. Nueve estrellas fulgurantes se encendieron en la vaqueriza de Eijbaum. Benia

rompió las cerraduras del establo y sacó las vacas, una por una. Un muchacho armado de cuchillo tumbaba la vaca de un golpe y clavaba el cuchillo en el corazón de la vaca. En la tierra encharcada de sangre las antorchas florecieron como rosas de fuego; sonaron disparos. Con los disparos Benia intimidaba a las empleadas apiñadas cerca del establo. Los otros asaltantes también dispararon al aire porque si no se tira al aire puede haber víctimas. Cuando la sexta vaca se derrumbó a los pies del Rey con un postrer mugido, en el patio apareció galopando Eijbaum en calzoncillos[181].

Mientras, la desgracia rondaba al pie de la ventana como el mendigo al amanecer. La desgracia entró estruendosamente en la oficina. Y a pesar de que esta vez traía el aspecto del judío Savka Butsis, la desgracia venía borracha como un aguador.

—Go-gu-go —gritó el judío Savka—, perdóname, Bencito, por haber tardado. —Y se puso a patalear y a bracear. Después disparó y la bala dio a Muguinshtein en la barriga. ¿Hacen falta palabras? Un hombre vivo dejó de existir. Un inocente solterón que vivía como el pájaro en la rama se murió por una tontería. Llegó un judío con mañas de marinero y no disparó contra una botella con sorpresa, sino contra la barriga de un hombre. ¿Hacen falta palabras?[182]

Este es el otro modo, la violencia del cosaco en lugar de la de Odesa:

Pero yo no le largué ningún tiro, no debía disparar sobre él de ninguna manera. Me limité a arrastrarle hacia arriba, hacia la sala. Allí, en aquella estancia, estaba Nadiezhda Vasílievna, completamente loca. Se paseaba por la sala con un sable desnudo y se miraba al espejo. Y cuando arrastré a Nikitinski hasta la sala, Nadiezhda Vasílievna corrió a sentarse en un sillón adornado con una aterciopelada corona de plumas. La mujer se sentó gallardamente y me presentó armas con la espada. Y entonces pateé a mi señor Nikitinski. Estuve pateándolo una hora o quizá más todavía, y durante este tiempo conocí por completo lo que es la vida. Con un tiro —lo declaro— solo conseguiremos libramos de una persona: un tiro es una gracia para él y una asquerosa facilidad para nosotros. Con un tiro no se llega al alma, ni al lugar que esta ocupa ni a la forma de manifestarse. Pero a mí, a veces, no me duelen prendas; yo, si llega el caso, estaré pisoteando una hora o quizá más, porque deseo conocer la vida tal como es aquí en nuestro país…[183]

> De los postes colgaban avisos anunciando que por la tarde el comisario militar de la división, Vinográdov, leería un informe sobre el segundo Congreso del Komintern. Ante mi ventana, algunos cosacos iban a fusilar por espía a un viejo hebreo de barba plateada. El anciano chillaba y hacía esfuerzos por libertarse. Entonces, Kudriá, del destacamento de ametralladoras, le cogió la cabeza y se la metió bajo el sobaco. El hebreo quedó inmóvil y abrió las piernas. Con la mano derecha, Kudriá sacó el puñal y degolló con sumo cuidado al anciano, sin mancharse con las salpicaduras. Luego llamó a una ventana cerrada. «Por si le interesa a alguien —dijo—, sepan que pueden recogerlo. No está prohibido»[184].

El primer modo representa una violencia que se ha estilizado como si fuera una visión infantil: «En la tierra encharcada de sangre las antorchas florecieron como rosas de fuego», y «llegó un judío con mañas de marinero y no disparó contra una botella por sorpresa, sino contra la barriga de un hombre». El segundo modo también está altamente estilizado, pero como si fuera la visión de una ironía judía ancestral: «Con un tiro no se llega al alma, ni al lugar que esta ocupa ni a la forma de manifestarse», y «con la mano derecha, Kudriá sacó su puñal y degolló con sumo cuidado al anciano, sin mancharse con las salpicaduras». Cuando Bábel refleja la violencia de las bandas de judíos de Moldavanka le da ion colorido que parece el ropero de Benia Krik: «Vestía un traje color naranja, bajo un puño de su camisa centelleaba una pulsera de brillantes»[185], y «la aristocracia de Moldavanka llevaba chalecos carmesí, abrazaban sus hombros chaquetas rojas y en sus piernas carnosas reventaba el cuero color turquesa»[186]. Pero el reflejo que Bábel ofrece de «la escuela del famoso Kniga, del voluntarioso Pavlichenko, del cautivador Savitsky»[187] es otra cosa bien distinta. La ironía, sutil y feroz, se construye a base de matices hasta conseguir que esa supuesta nostalgia de las virtudes de la barbarie asesina sea un tipo de broma judía monstruosa. La furia con que el general Budenny denunciaba que la *Caballería roja* era una calumnia contra sus cosacos no estaba del todo equivocada.

II

Independientemente de lo que se quiera que signifique la expresión «escritor judío», cualquier significado al respecto que excluya a Bábel no puede ser de mucho interés. Maurice Friedberg, una autoridad sobre la

relación de Bábel con el folclore y la literatura yidis, comentó sobre él de forma más bien extraña que «de un intelectual de izquierdas, ruso y judío, y en concreto de uno enormemente influido por el anticlericalismo radical de la izquierda francesa, difícilmente podría esperarse que regresara al redil de una religión tradicional». Que Babel no confió en la Alianza es algo obvio, pero en él los matices de la espiritualidad judía se hacen en todo momento muy difíciles de precisar.

La ironía en Bábel es tan omnipresente que a veces se corre el riesgo de acabar ironizando la ironía, y en ocasiones apenas sirve para disimular los auténticos anhelos de Bábel, los cuales no están exactamente dirigidos hacia el pasado. Guedali, ese personaje de Bábel «insignificante, solitario, soñador, con su sombrero de copa negro y con un enorme libro de oraciones bajo el brazo»[188], puede resultar una figura tan irónica como el «cautivador» Savitsky, «cuyas largas piernas eran como dos muchachas enfundadas hasta el cuello en relucientes botas de montar», pero las dos ironías son tan distintas entre sí como las dos visiones de violencia, y ello puede verse de nuevo cotejando dos textos:

> Nos sentamos todos, unos al lado de otros, los posesos, los falsarios y los mirones. En un rincón gemían sobre sus libros de rezo unos hebreos anchos de espaldas, semejantes a pescadores y a apóstoles. Con la levita verde, Guedali dormitaba junto a la pared como un pajarillo de colores abigarrados. De pronto vi a un joven detrás de Guedali, a un joven con el rostro de Spinoza, con la poderosa frente de Spinoza, y con la marchita cara de una monja. Fumaba y temblequeaba como el fugitivo de una persecución que es llevado a la cárcel. El harapiento Mordje se le acercó furtivamente por detrás, le arrancó el cigarrillo de la boca y se retiró corriendo hacia mí. «Es el hijo del rabino Iliá —afirmó con voz ronca Mordje acercando a mí la sangrante carne de sus párpados desgarrados—. Es el hijo maldito, el hijo último, el hijo rebelde…»[189].

> Todo se había esparcido a la vez, los poderes de un agitador y el librillo de un poeta hebreo. Los retratos de Lenin y de Maimónides estaban juntos. El nudoso hierro del cráneo de Lenin con la opaca seda de los retratos de Maimónides. Un mechón de cabellos femeninos estaba metido en un librito con las tesis del Sexto Congreso del Partido, y en los márgenes de las hojas comunistas se apretujaban los torcidos versos de unas antiguas poesías hebreas. Cual triste y parca lluvia caían sobre mí las páginas del *Cantar de los Cantares* y los cartuchos de revólver. La triste

lluvia del ocaso lavó de polvo mis cabellos, y dije al joven que moría en aquel rincón sobre una desgarrada colchoneta: «Hace cuatro meses, un viernes por la noche, el ropavejero Gedali me condujo a la casa de vuestro padre, el rabino Mótale, pero entonces vos no pertenecíais al Partido, Bratslavski»**[190]**.

Confieso que, efectivamente, había arrojado a aquella ciudadana por el terraplén en plena marcha, pero ella, la muy grosera, después de haber permanecido un rato sentada, se sacudió las faldas y siguió su infame camino. Al ver aquella mujer intacta, y al ver la indecible Rusia que la rodeaba, los campos sin espigas, las doncellas afrentadas, los muchos camaradas que iban al frente y los pocos que volvían, sentí deseos de saltar del vagón para matarme o matarla. Pero los cosacos se compadecieron de mí y dijeron: «Dale con el fusil». Yo descolgué de la pared mi arma fiel y exterminé aquella vergüenza de la faz de la tierra y de la república**[191]**.

El *pathos* del hijo del rabino Iliá solo se hace tolerable por medio desuna ironía puramente defensiva, la ironía de las yuxtaposiciones inconexas, de los panfletos comunistas y del *Cantar de los Cantares* hebreo. La ironía en «La sal» diluye todo *pathos*, y, aunque no protege a Bábel de sus propios sentimientos e identificaciones, sí lo protege de la bestialidad de los cosacos. No puede ser que Bábel no comprendiera sus propios afectos culturales. Su primer modo de ironía es totalmente bíblico, y no es la ironía que consiste en decir una cosa que significa otra, como en «La sal», ni es la ironía del contraste entre las esperanzas y los resultados, pues ninguna esperanza queda en «El rabino» y «El hijo del rabino». Babel escribe la ironía de la Alianza, la discordancia entre el que elige y lo elegido. Esa ironía no es menos judía que la alegoría presente en «La sal», pero su carácter judío es muchísimo más arcaico.

III

Los mejores relatos de Bábel no son los de *Caballería roja* ni los *Cuentos de Odesa*, a pesar de que esos son los que más me gustan. Lo mejor de Bábel está en «Historia de mi palomar», «El primer amor», «En el sótano», «El despertar», «Guy de Maupassant», «Di Grasso», todos cuentos de Odesa pero con la diferencia de que se trata de cuentos del propio Bábel y no de Benia

Krik. Pero si hay una historia que encierre el logro central de Bábel esa es la extraordinaria e increíble «El fin del asilo», cuyo interior retumba con las más profundas resonancias. Aunque evita el elogio a los desharrapados internos del asilo para indigentes que hay junto al segundo cementerio judío en Odesa, Bábel, no obstante, retrata a ese variopinto grupo de hombres y mujeres con una perfección y una exuberancia similares a las que aplicó al gángster Benia Krik. Sepultureros, sochantres y embalsamadores de cadáveres sobreviven gracias al ingenio y al alquiler sin escrúpulos del mismo ataúd de madera de roble, con mortaja y borlas de plata, que reciclan una y otra vez en una sucesión infinita de entierros.

Los bolcheviques utilizan el ataúd para enterrar a un tal Guersh Lugovoi con todos los honores militares y apartan a empellones a los ancianos cuando estos comienzan a ladear el ataúd para volcar el cuerpo del heroico y honrado bolchevique judío envuelto en una bandera. El resto del relato, una asombrosa mezcla del *pathos* de Dickens y del humor de Gógol, retrata las historietas crepusculares aunque llenas de vitalidad de un grupo de viejetes en sus últimos días antes de ser desahuciados del asilo. Al llegar a la propia expulsión, Bábel logra su mejor final de relato:

> El caballo alto llevaba a la ciudad a él y al jefe de urbanización. Por el camino se encontraron a los viejos y viejas expulsados del asilo. Iban renqueando, encorvados bajo sus bártulos y caminaban en silencio. Soldados desenvueltos les hacían guardar la fila. Chirriaban los carros de los paralíticos. Un silbido de asfixia, una crepitación sumisa se escapaba del pecho de los chantres retirados, de los payasos de bodas, de las cocineras de circuncisiones y de los dependientes cesantes. El sol estaba alto. El calor se cebaba en aquel montón de harapos que se arrastraba por la tierra. Caminaban por una lúgubre carretera de piedra, ante chozas de adobes, por campos aplastados por pedregales, cerca de casas abiertas de par en par, destruidas por los proyectiles, vadeando la colina de la peste. En la Odesa de otros tiempos la ciudad estaba unida al cementerio por un camino de una tristeza indecible[192].

La conversión de la carretera en una procesión de tristeza indecible es una metáfora característica de Bábel. Respecto a los chirridos, los silbidos y a la «crepitación sumisa» forman la música del funeral con la que Bábel está implícitamente lamentando la pérdida del desesperado vitalismo de los ancianos, jaraneros ladrones de ataúd en cierto modo pero en absoluto ladrones de tumbas. Estos granujas añosos son los héroes y las heroínas de

Bábel, incluso de una manera en que no llegan a serlo los burócratas bolcheviques y los brutales cosacos. Es de suponer que Bábel fue otra víctima más del virulento antisemitismo de Stalin, pero sus mejores relatos trascienden cualquier victimismo. No hay ninguna concesión a los antisemitas, ni siquiera concesión alguna al propio Stalin. En ellos se oye una voz magistral en su ironía, sí, pero también una voz de cómico festejo que conmemora eternamente «la imagen de los robustos y joviales judíos del sur, picantes como el vino barato». El heroico funeral de Benia Krik en memoria del pobre administrativo asesinado por error es un soberbio ejemplo del arte de Bábel en sus momentos de mayor júbilo:

> Al día siguiente fue el entierro. ¡Que le cuenten el entierro los mendigos del cementerio! Pregunte de él a los salmistas de la sinagoga, a los vendedores de carne trifa o a las viejas del asilo número dos. Un entierro como este jamás lo había visto Odesa y el mundo no lo verá. Ese día la policía se puso guantes de hilo. En las sinagogas, adornadas con ramas y abiertas de par en par, ardía la electricidad. En los caballos blancos que tiraban del carro se mecían penachos negros. Abrían la procesión sesenta cantantes. Los cantantes eran niños que cantaban con voz de mujer. Los parnases de la sinagoga de los que venden carne trifa llevaban a la tía Pesia del brazo. Tras los parnases marchaban los miembros de la sociedad de dependientes judíos; tras los dependientes judíos iban los abogados, los doctores en medicina y las enfermeras parteras. A un costado de la tía Pesia se hallaban las vendedoras de gallinas del Viejo mercado y al otro costado las respetables lecheras de Bugáyevka, envueltas en mantillas color naranja. Pateaban como los gendarmes en un desfile un día de fiesta. Sus anchas caderas olían a mar y a leche. Los últimos eran los empleados de Ruvim Tartakovski. Eran cien o doscientos, o dos mil. Vestían levitas negras con solapa de seda y zapatos nuevos que crujían como lechones en un saco[193].

Esas «respetables lecheras de Bugáyevka», envueltas en mantillas color naranja que pateaban como los gendarmes en el desfile de un día de fiesta y cuyas «anchas caderas olían a mar y a leche» son las auténticas musas de Bábel. Todo el párrafo deviene en una fantasmagoría, una evocación imaginaria del disfrute de un niño judío ante el espectáculo de la exuberancia corporal de la muchedumbre de Odesa. La verdadera lástima que sentía Bábel era por la situación política. Su alegría, fantasiosa y contagiosa, estaba en la nostalgia que sentía por su propia infancia y por esa fuerza arcaica y festiva

de la tradición judía que lo reivindicaba, después de todo, como uno de los suyos.

F. SCOTT FITZGERALD
(1896-1940)

Si Ernest Hemingway fue el Lord Byron de nuestro siglo, Scott Fitzgerald es uno de los primeros candidatos a ser nuestro John Keats. Hemingway y Fitzgerald fueron amigos íntimos, a diferencia de Byron y Keats, pero, a pesar de las semejanzas entre *Fiesta* y *El gran Gatsby*, los cuentos de los dos autores divergen enormemente en el modo, en la postura que se adopta y en el estilo, si bien no siempre en el tema. Tanto Hemingway como Fitzgerald proceden en parte de las técnicas novelísticas de Joseph Conrad, pero sus maestros americanos fueron muy diferentes. Hemingway reconoció como tal al Mark Twain de *Huckleberry Finn*, aunque desde el punto de vista estilístico la poesía de su prosa le debe mucho a Walt Whitman, quizá sin ser consciente de ello. Fitzgerald se inclinaba por Henry James y Edith Wharton, cuyos contextos sociales se avenían mejor con su sueño de riqueza y a su nostalgia keatsiana por las posibilidades de erotismo perdidas.

Aunque *Suave es la noche* (su título proviene de la «Oda a un ruiseñor») comienza de forma muy bella, la más importante novela de Fitzgerald es desigual y autoindulgente, y la inconclusa *El último magnate* tiene una calidad estética dispar. Después de *El gran Gastby*, lo mejor de Fitzgerald se encuentra en muchos de sus relatos. Al igual que ocurre con las odas y los fragmentos épicos de Keats, los cuentos y novelas de Fitzgerald son parábolas de la elección, de logros o fracasos en las rigurosas pruebas de la imaginación a la que se ve como una fuerza tremendamente capaz de destrucción. «Un día de mayo» acaba con el suicidio de Gordon Sterrett, un artista fracasado que hace su último examen de conciencia a la edad de veinticuatro años. Una gran ficción, «Un diamante tan grande como el Ritz», concluye con la aceptación de «el feo don de la desilusión», con el protagonista que insta a su amante a una «divina borrachera»: «amémonos durante un tiempo, durante un año o dos, tú y yo». No hay parodia de aquella afirmación de Keats sobre «la santidad de los afectos del corazón», pero desde luego sí se aleja de ella.

En su elaboración artística «Vuelta a Babilonia» supera incluso a *El gran Gatsby*, y puede compararse a los relatos más sólidos de Hemingway. Babilonia, en lugar de ser el París de Gertrude Stein y Hemingway, es «la

tierra de la satisfacción perdida» de A. E. Housman. Charlie Wales, trasunto de Fitzgerald, recibe un castigo mayor de lo que merecen sus leves pecados. Viudo y sin su hija, Wales inspira un auténtico *pathos* y sufre la nostalgia y el arrepentimiento. «Vuelta a Babilonia», especie de elegía por la Generación Perdida, es tan hábil y equilibrada en su estilo como las odas de Keats y los relatos de Hemingway, los cuales planean cerca pero a una precisa distancia estética.

Un ejemplo de la última etapa de Fitzgerald, sus años de Hollywood, es «Domingo de locura», el relato mejor acabado que iba a surgir en esos años de decadencia. La dialéctica de la creación y de la destrucción de Keats rige «Domingo de locura», en el que Miles Calman paga por su arte con el ímpetu de destrucción y Joel Coles se deja arrastrar hacia la pérdida del yo. Con su enorme teatralidad, Stella Walker Calman supone la culminación de las visiones que tenía Fitzgerald de la Musa funesta, que incluían no solo a Daisy de *El gran Gatsby* y a Nicole de *Suave es la noche*, sino también a la formidable Zelda Fitzgerald, la última bella.

WILLIAM FAULKNER
(1897-1962)

Escribiendo sobre Faulkner hace una docena de años, profeticé algo que ahora se hace necesario perfilar:

> Su gran familia la forma un Dickens enloquecido más que un Conrad salvaje, y la horrible saga del clan Snopes, desde el exageradamente competente Flem Snopes al del acertado nombre de Wallstreet Panic Snopes. Flem, como señala David Minter, está libre de toda angustia. Su sitio está en Washington D. C.: ha llegado hasta allí y provee de personal a la Casa Blanca. Y vaya por dónde que también provee de personal a las universidades y pronto lo hará con todo el país en cuanto sus hijos espirituales, los yupis, lleguen a la edad adulta. Ivy League Snopes, Regan Revolution Snopes, Jack Kemp Snopes: las posibilidades son ilimitadas. Sus familias arruinadas y ahogadas por el peso de la tradición son el tributo que Faulkner rinde a su región. Su clan Snopes es el obsequio a su país[194].

Ahora, en agosto de 1998, un Snope es portavoz de la Cámara de Representantes, otro encabeza el Senado y un Snopes (del partido contrario) es el presidente del Gobierno. El Congreso está dividido casi al cincuenta por ciento entre los que son Snopes y los que no. La visión de los Snopes es tan magnífica y omniabarcadora que merece convertirse en nuestra mitología nacional política y económica.

La mayoría de las esplendorosas historias de los Snopes están en *El villorrio* y en *La ciudad*. «El granero en llamas» se mantiene a bastante distancia, aunque originariamente Faulkner la hubiera concebido para ser el primerísimo inicio de la saga. El joven protagonista de «El granero en llamas», Sarty Snopes, es totalmente opuesto a su padre, el lúgubre Abner Snopes, ladrón de caballos e incendiario de graneros. Mientras que Ab Snopes es una especie de Satán en guerra con todo el mundo, su hijo Sarty muestra un orgullo más fino y un sentido del honor que prevalece incluso sobre su lealtad al demoniaco Abner.

Hay algo sublime en el personaje del muchacho Sartoris Snopes, una cualidad de «más allá» trascendente que no puede explicarse por la herencia o el entorno. Faulkner, a pesar de su intensidad gótica, se negaba a aceptar cualquier visión sobredeterminada de la naturaleza humana. Lo que hace que sea tan memorable «El granero en llamas» es su vivido retrato de Ab Snopes, el aterrador ancestro de todos los Snopes que ahora y siempre nos atormentan. Pero la conclusión pertenece por completo al joven Sartoris Snopes, quien no habrá de volver con su destructiva familia. Dirigiéndose hacia la música de un chotacabras, Sarty se encamina a un renacer:

> Descendió la colina, hacia el oscuro bosque en cuyo interior llamaban incesantes las voces de líquida plata de los pájaros; el latido rápido y apremiante del corazón apremiante y cantor de la noche del fin de la primavera. No volvió la vista atrás[195].

ERNEST HEMINGWAY
(1899-1961)

I

Hemingway proclamaba de buen grado su relación con *Huckleberry Finn*, y existe cierto fundamento para esa afirmación si hacemos abstracción de lo poco que tienen en común las posiciones retóricas de Twain y de Hemingway. El *Kim* de Kipling, en cuanto a estilo y modo, está mucho más cerca de *Huckleberry Finn* que cualquier cosa que escribiera Hemingway. El verdadero acento del estilo admirable de Hemingway habrá de buscarse en un precursor todavía más grande y sorprendente:

> Esta hierba es demasiado oscura para haber brotado de las cabezas blancas de las madres ancianas,
> más oscura que las descoloridas barbas de los ancianos,
> oscura para haber brotado de los pálidos y rojos cielos de sus bocas[196].

O de nuevo:

> Me aferro a la baranda de la cerca… la sangre gotea diluida por el sudor de la piel,
> caigo sobre piedras y matorrales,
> los jinetes espolean a sus remisos caballos y me cercan,
> llegan sus mofas a mis aturdidos oídos… me golpean con violencia la cabeza con sus látigos.
>
> Las agonías son una de mis mudas de ropa;
> no pregunto al herido cómo se siente… yo mismo me convierto en el herido,
> mi herida se vuelve cárdena cuando apoyado en el bastón la miro[197].

Hemingway no es el único en no reconocer la paternidad de Walt Whitman: T. S. Eliot y Wallace Stevens están más cerca de Whitman que William Carlos Williams y Hart Crane, pero la influencia literaria es un

proceso paradójico y antitético acerca del cual seguimos sabiendo muy poco. Las profundas afinidades entre Hemingway, Eliot y Stevens no son casuales sino parecidos de familia debidos a la relación, reprimida pero crucial, que cada uno de ellos tuvo con la obra de Whitman. Era característico de Hemingway vanagloriarse (en carta a Sara Murphy, 27 de febrero de 1936) de que había tumbado a Stevens sin mucha dificultad: «… solo por aportar datos, el señor Stevens mide un metro noventa y pesa ciento dos kilos y… cuando cae al suelo es todo un espectáculo». Dado que ese combate entre ambos escritores tuvo lugar en Key West el 19 de febrero de 1936, me siento obligado como leal seguidor de Stevens a señalar, solo por aportar datos, que el victorioso Hemingway había nacido en 1899 y el derrotado Stevens en 1879, y que por tanto el novelista tenía treinta y siete años y el poeta rondaba los cincuenta y siete. Es indudable que los dos se despreciaban mutuamente, pero en la carta en la que Hemingway celebra su victoria llama a Stevens «un poeta condenadamente bueno», y Stevens siempre afirmó que Hemingway era esencialmente un poeta, juicio con el que coincidía Robert Penn Warren cuando escribió que Hemingway «es esencialmente un escritor más lírico que dramático». Warren comparó a Hemingway con Wordsworth, lo cual es verosímil, pero el parecido con Whitman es aún mayor. Wordsworth no habría podido escribir «Yo soy el hombre, yo sufrí, yo estuve allí», pero Hemingway casi logra convencemos de que habría podido forjar esa frase aunque Whitman no la hubiera escrito antes.

II

Hace ahora más de veinte años del suicidio de Hemingway[198] y algunos aspectos de su permanente pertenencia al canon parecen fuera de toda duda. Solamente unas pocas novelas americanas modernas parecen con certeza llamadas a perdurar: *Fiesta*, *El gran Gatsby*, *Miss Lonelyhearts*, *La subasta del lote 49*, y al menos varias de Faulkner como *Mientras agonizo*, *Santuario*, *Luz de agosto*, *El ruido y la furia* y *¡Absalón, Absalón!* Podrían añadirse al grupo dos docenas de cuentos de Hemingway; de hecho quizá todos los de *Los primeros cuarenta y nueve relatos*. Faulkner es una eminencia aparte, pero los críticos coinciden en que Hemingway y Fitzgerald son los que le siguen más de cerca y ello es en gran medida debido a la fuerza de sus relatos. Lo que parece algo sin igual es que Hemingway sea el único escritor americano de prosa de ficción de este siglo que se equipara en cuanto a estilo

con los poetas más importantes: Stevens, Eliot, Frost, Hart Crane, aspectos de Pound, W. C. Williams, Robert Penn Warren y Elizabeth Bishop. Ello no quiere decir que lo mejor de Hemingway fracase en la narración o en la elaboración del personaje. Es más bien que su particular excelencia se halla más cerca de Whitman que de Twain; más próxima a Stevens que a Faulkner, e incluso más cercana a Eliot que a Fitzgerald, su amigo y rival. Es un poeta elegiaco que se lamenta por el individuo, que celebra el yo (si bien no con tanta efectividad) y que padece escisiones de su yo. En la tradición más amplia de la literatura americana se inserta en última instancia en esa confianza emersoniana en el dios interior que a su vez es la línea de Whitman, Thoreau y Dickinson. Llega tarde y sin claridad a esta tradición y es uno de sus teólogos de la negación, por así decirlo, pero, al igual que ocurre en Stevens, las negaciones, las supresiones, nunca son finales. Incluso de su relato más feroz, digamos «Dios les dé alegría, caballeros» o «Una historia natural de los muertos», puede decirse que celebra lo que se podría llamar la Ausencia Real. El doctor Fischer de «Dios les dé alegría, caballeros» prefigura el personaje de Shrike en *Miss Lonelyhearts*, de Nathanael West, y su religiosidad salvaje e implícita anuncia no solo la postura satánica de Shrike sino el mundo demoniaco por completo de las visiones claramente paranoicas o ludditas de Pynchon. Quizás existiera una nostalgia por un orden católico, siempre permanente en la consciencia de Hemingway, pero el cosmos de su ficción, tanto la de su primera etapa como la de la última, es el del gnosticismo americano como ocurre en Melville, el primero en desarrollar con tanta fuerza el lado negativo de la religión emersoniana de confianza en el yo.

III

Hemingway era dado a utilizar de forma notoria y espléndida imágenes abiertamente agonísticas a la hora de describir sus relaciones con escritores del canon, incluido Melville, costumbre que, en la descripción, también ha seguido el efebo Norman Mailer. En una magnífica carta (6 y 7 de septiembre de 1949) a su editor Charles Scribner confiesa encantadoramente: «Soy un hombre sin ambición, quitando la de ser campeón del mundo; no lucharía con el doctor Tolstoi en un combate a veinte asaltos porque sé que me dejaría k. o.». Esta modestia termina pronto pues la sigue un «si llego a vivir hasta los sesenta puedo ganarle (QUIZÁ)». Dado que el resto de la carta incluye entre

los derrotados a Turgueniev, Maupassant, Henry James, incluso a Cervantes, Melville y Dostoievski, podemos coincidir con el propio Hemingway en la admiración de su extraordinaria confianza en sí mismo. ¿De qué manera estaba esa confianza justificada en lo referente a sus aspiraciones?

Se podría afirmar convincentemente que Hemingway es el mejor escritor de cuentos en inglés desde *Dublineses* de Joyce hasta hoy. No es necesario cuestionar la dignidad estética de los cuentos, pero parece que a un escritor del canon hay que pedirle algo más. Hemingway escribió *Fiesta* y no *Ulises*, lo cual quiere decir que el verdadero genio lo tenía para los relatos cortos y no para narraciones largas. De haber sido fundamentalmente un poeta, sus dotes líricas habrían sido suficientes: no esgrimimos contra Yeats el hecho de que su mayor gloria esté en sus poemas y no en sus obras de teatro. Y, sin embargo, ni Turgueniev ni Henry James, ni Melville ni Mark Twain son verdaderos agonistas para Hemingway. Por el contrario, Maupassant es un rival más adecuado. No hay duda sobre la intensidad del estilo de Hemingway en las cadencias más breves, pero incluso *Fiesta* se lee ahora como una colección de epifanías, de viñetas memorables y brillantes.

Mucho de lo que se le ha criticado duramente a Hemingway, concretamente en *Fiesta*, se debe a su dificultad de ajustar su talento a las exigencias de la novela. Robert Penn Warren sugiere que Hemingway triunfa cuando su «sistema de ironías y eufemismos es coherente». Cuando es incoherente, entonces la retórica de Hemingway fracasa como elemento de persuasión, lo cual quiere decir que leemos *Tener y no tener* o *Por quién doblan las campanas* y nos damos perfecta cuenta de que lo que se nos ofrece es fundamentalmente el sistema de tropos. Warren cree que esto no se cumple en *Adiós a las armas* a pesar de que el celebrado final de la novela parece ahora un manido y perifrástico eufemismo:

> Pero después de haberlas echado y haber cerrado la puerta y apagar la luz, comprendí que todo era inútil. Era como decir adiós a una estatua. Al cabo de un rato me fui y salí del hospital y volví al hotel bajo la lluvia**[199]**.

Contrastemos el fragmento anterior con el final de «El viejo en el puente», un cuento de solo dos páginas y media de extensión:

> No se podía hacer nada por él. Era Domingo de Pascua y los fascistas avanzaban hacia el Ebro. Era un día gris y las nubes iban bajas, por lo que

los aviones no volaban. Eso, y que los gatos supieran cuidarse solos, era toda la buena suerte que tendría aquel hombre[200].

El eufemismo perifrástico convence aquí debido a que el estoicismo sigue siendo coherente y está articulado admirablemente por la retórica. Un relato muy corto concluye siempre transformando en tropo el humor de un momento concreto de la historia. La «viñeta» es el modo connatural a Hemingway, o llamémosla si queremos «viñeta cruda»: un apunte literario que de alguna manera parece ser el principio o el final de algo más extenso a pesar de estar perfectamente completo en sí mismo. El estilo de Hemingway encierra aquello que no debería estar encerrado, con el fin de que el género conserve su sutileza, a pesar de ceder su encanto a cambio del golpe. Pero una novela de trescientas cuarenta páginas (*Adiós a las Armas*, que he acabado ahora de releer con una diferencia de veinte años entre la primera lectura y la segunda) no se puede sustentar en la retórica de la viñeta. Tras muchos eufemismos y perífrasis, demasiadas, el lector empieza a creer que está leyendo a un imitador de Hemingway, como el hábil John O'Hara, en vez de al propio maestro. La falta más notoria de Hemingway es la monotonía de la repetición que se convierte en una aburrida letanía en manos de algún imitador menos hábil, como Nelson Algren[201], y que a veces parece una parodia de sí mismo cuando nos enfrentamos con ella en Hemingway.

No hay nada gratuito, y lo que un gran estilo provoca es que nos pongamos en guardia, sobre todo cuando viene a instaurar el estilo de una época como lo hizo el byroniano Hemingway. Como ocurre con Byron, el color y la variedad de la vida del artista se convierten en una especie de velo interpuesto entre la obra y nuestra percepción estética de la misma. La trayectoria de Hemingway incluyó cuatro matrimonios (y tres divorcios); un trabajo como conductor de ambulancias para los italianos en la Primera Guerra Mundial (con una herida honorable); la actividad de corresponsal de guerra en la guerra greco-turca (1922), la guerra civil española (1937-1939), la guerra chino-japonesa (1941) y la guerra contra Hitler en Europa (1944-1945). Añadamos la práctica de la cacería y la pesca deportivas mayores, safaris, expatriación en Francia y Cuba, corridas de toros, el premio Nobel y el suicidio final en Idaho, y obtendremos una vida estrambótica e inverosímil vivida aparentemente a imitación de la propia ficción de Hemingway. El efecto final que producen su obra y su vida juntas es nada menos que mitológico, como ocurre con Byron, con Whitman y con Oscar Wilde. Hoy en día Hemingway es mito y por lo tanto perdura como imagen

del heroísmo americano, o puede que —lo que es más de lamentar— de la ilusión americana de heroísmo. Lo mejor de la obra de Hemingway, los relatos y *Fiesta*, formarán también parte para siempre de la mitología americana. Faulkner, Stevens, Frost, quizás Eliot, y Hart Crane fueron escritores más sólidos que Hemingway, pero solo él ha alcanzado el perdurable estatus de mito en este siglo americano.

JORGE LUIS BORGES
(1899-1986)

Para el gnóstico en Borges, como para el heresiarca de su mítica Uqbar, «los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres»[202], el laberinto de los hombres visible aunque ilusorio. Los gnósticos aceptan bien con razón a Jung, y aceptan muy mal a Freud, igual que Borges, y a nadie debe sorprenderle cuando el argentino, siempre cortés y agudo, despacha a Freud como «o un charlatán o un lunático», para el cual «todo se reduce a unos cuantos hechos más bien desagradables». Los maestros del cuento y de la parábola deberían evitar el magnetofón, pero, como Borges sucumbió bien, puede algún admirador agradecer la cosecha de unas cuantas conexiones entre imágenes.

El gnóstico escudriña en el espejo del mundo caído y no se ve a sí mismo sino a su oscuro doble, el sombrío cazador de su fantasmagoría. Dado que el equívoco Dios de los gnósticos contiene en sí de forma equitativa el bien y el mal, también el escritor en el que predomina una visión agnóstica es moralmente equívoco. Desde el punto de vista de la imaginación Borges es un gnóstico pero intelectualmente es un escéptico y un humanista naturalista. Esta división, que ha obstaculizado su arte haciendo de él una figura mucho menor que escritores gnósticos como Yeats y Kafka, lo ha convertido, no obstante y de forma admirable, en un decidido moralista, como muestran estas conversaciones grabadas.

Borges ha basado enormemente su escritura en el espíritu del comentario de Emerson acerca de que la insinuación de lo dialéctico tiene más valor que la dialéctica en sí misma. Mi favorito entre sus cuentos, el cabalístico «La muerte y la brújula», relata la destrucción de Erik Lonnrot, un Auguste Dupin cuya «temeraria perspicacia» lo arrastra hacia la trampa laberíntica tendida por Red Scarlach el Dandy, un criminal que habría hecho migas con el Benia Krik de Bábel. La grandeza de Borges reside en la dignidad estética que le concede tanto a Lonnrot, quien, a punto de morir, critica que el laberinto en el que ha sido atrapado tiene líneas de más, como a Scarlach, quien justo antes de abrir fuego le promete al detective un laberinto mejor la próxima vez que lo mate en alguna otra reencarnación.

Los críticos del admirable Borges se ceban en él persiguiéndolo de la misma manera a como Lonnrot dio caza a Scarlach, con una brújula, pero él ha hecho que nos veamos obligados a escoger sus propias imágenes para el análisis. Freud nos dice: «En un psicoanálisis el médico siempre le da a su paciente (unas veces en mayor y otras en menor medida) la imagen anticipadora consciente con ayuda de la cual está en posición de reconocer y de alcanzar el material inconsciente». Hemos de recordar que Freud habla de terapia y de la labor de modificarnos, de forma que la analogía que podamos encontrar entre las imágenes del psicoanalista y las del novelista no puede ser perfecta. El buen psicoanalista, en el ejemplo de Freud, nos ofrece una sola imagen, y Borges ofrece a sus lectores millares de ellas; pero aquí solo se mirará el espejo, el laberinto y el compás.

Borges comentó sobre el primer cuento que escribió, «Pierre Menard, autor del Quijote», que da sensación de cansancio y de escepticismo, sensación de «llegar al final de un larguísimo periodo literario». Resulta revelador que este fuese su primer cuento, en el que manifiesta su cansancio por el laberinto vivo de la ficción justo cuando está comenzando a adentrarse en él. Borges es un gran teórico de influencia en la poesía; nos ha enseñado a leer a Browning como un precursor de Kafka, y siguiendo el espíritu de esta enseñanza es posible ver a Borges mismo como otro Childe Roland camino de la Torre Oscura a pesar de no querer de forma consciente completar la búsqueda. ¿Está quizá condenado a que lo veamos más como un crítico de la narración que como un narrador? Cuando leemos a Borges, ya sea sus ensayos, sus poemas, su parábola o sus cuentos, ¿acaso no estamos leyendo glosas a la narración, y en concreto sobre la puesta en guardia del escéptico ante los encantos de la narración?

Borges cree haber inventado un nuevo tema para un poema (en su poema «Límites») y este tema sería el sentimiento de estar haciendo algo por última vez. Resulta extraordinario que un hombre de letras tan leído piense esto, ya que la mayoría de los poetas de fuste que viven lo suficiente como para llegar a viejos escriben sobre ese asunto, si bien a menudo lo hacen de forma oculta o disimulada. Pero resulta profundamente revelador de sí mismo el que un teórico de la influencia poética de Borges llegue a la creencia de que ese tema es invención suya, pues Borges ha sido siempre un poeta que ha celebrado el adiós de las cosas, ha sido siempre un poeta de la pérdida. A pesar de haber encontrado un consuelo para sí y para sus lectores con la sabiduría de que solamente puede perderse aquello que nunca se poseyó, también ha sufrido el desasosiego de saber que solo podemos reconocer aquello que hemos

conocido antes, y que todo reconocimiento es autorreconocimiento. Toda pérdida lo es de nosotros mismos e incluso la pérdida del amor es, como diría Borges, el dolor de volver a los otros, no al yo. ¿Es esta la sabiduría de la narración, o lo es de otro modo o género enteramente distinto?

De lo que Borges carece, a pesar del ilusorio ingenio que muestran sus laberintos, es concretamente de la extravagancia del narrador; él no se fía de sus propios impulsos erráticos. Se ve modestamente a sí mismo como un válido heraldo de su propia persona pero es otro edípico destructor más de sí mismo. Su apego por esa economía de su arte —economía que le sirve de protección—, la abierta complicidad de la que hace gala son su variante personal de la ansiedad edípica, y el patrón que siguen sus cuentos delatan por completo un miedo tácito a la narración fácil. El espejo gnóstico de la naturaleza solo refleja para él el laberinto de Lönnrot «de una sola línea recta y que es invisible, incesante»[203], la línea de todas aquellas malas calles hechizadas que se pierden en el horizonte de su Buenos Aires fantasmal. El temerario perspicaz al que sostienen las simetrías de su propia brújula mítica nunca ha sido lo suficientemente temerario como para perderse en un relato, para mal nuestro, si no es que suyo. Lo insólito en él, si ha de llegar, vendrá en forma de movimiento ficticio que se aparte del tema del reconocimiento, que incluso vaya en contra de ese tema y hacia un arte mayor. Su relato favorito, dice, es «Wakefield» de Hawthorne, del que afirma que trata de «un señor inglés que dejó a su mujer sin motivo alguno, se alojó a la vuelta de casa, y ahí, sin que nadie lo sospechara, pasó oculto veinte años»[204].

JOHN STEINBECK
(1902-1968)

Al escribir sobre los cuentos de D. H. Lawrence, captó admirablemente Eudora Welty[205] el esencial extrañamiento del arte de representar de Lawrence:

> Pues la verdad parece ser que los personajes de Lawrence no hablan ellos mismos —no como en una conversación, donde uno habla con otro—, no hablan como en la calle sino que parece que fueran fuentes o que estuvieran irradiando luz como la luna o bramando como el mar, o es como si su silencio fuera el silencio de las endiabladas rocas. Nos resulta familiar el que Lawrence esté escribiendo sobre las relaciones humanas en la tierra en términos de eternidad, y esos términos establecen la forma de Lawrence. El mismo autor se muestra como tal autor como si estuviera en la luna, y a veces sentimos que nos maltrata estando nosotros allí a sus pies[206].

Welty fue una escritora de cuentos casi tan eminente como Lawrence; John Steinbeck no lo fue. Pero los relatos de Steinbeck le deben tanto a Lawrence como las novelas del propio Steinbeck deben a Hemingway. Aunque nunca soportó a Hemingway, Steinbeck escribía una versión suavizada del estilo de Hemingway. Lawrence influyó a Steinbeck de forma muy diferente; hubo algo en Steinbeck que comprendió la limitación que suponía para su arte su propio reduccionismo naturalista. El vitalismo heroico de D. H. Lawrence, su habilidad para dotar a sus personajes de cualidades «que jugaban como fuentes», atrajo al trascendentalismo reprimido de Steinbeck. Los mejores relatos de Steinbeck están escritos al modo de Lawrence, no al de Hemingway.

«Los crisantemos», que me parece el relato más interesante de Steinbeck, está mucho más cerca de las intensas evocaciones del alma de Lawrence que de la versión darwinista que Steinbeck había tomado del biólogo marino Edward Ricketts[207]. Varios críticos han señalado lo cerca que está la Elisa Alien de Steinbeck de la March de *El zorro*, de Lawrence, salvo en el hecho

de que Elisa es desde el principio una figura frustrada. Su sexualidad reprimida, despertada por el encuentro con el chatarrero ambulante, no parece que vaya a ser satisfecha por su inepto marido ni en realidad por hombre alguno. Elisa se habría convertido en Lawrence en una amante de mujeres, pero Steinbeck rehúye tal grado de intimidad a pesar de que la lógica imaginativa de su relato parece apuntar en esa dirección.

¿Qué cambio se produce en Elisa entre el comienzo y el final de la historia? Cuando la contemplamos por primera vez es todo potencialidad, una fuerza aún sin desplegarse a pesar de llevar ya la mitad del camino recorrido:

> Ella estaba cortando los tallos de los viejos crisantemos con un par de tijeras pequeñas y fuertes. Observaba de vez en cuando a los hombres en el cobertizo del tractor. Ella tenía un rostro impetuoso, maduro y bello; incluso su labor con las tijeras era demasiado impetuosa, demasiado fuerte. Los tallos de crisantemo parecían demasiado pequeños y frágiles para sus energías**[208]**.

Al final del relato ella llora débilmente «como si fuera una anciana». Es necesario saber más para dilucidar si este hecho es solo vina derrota pasajera o es la confirmación de un patrón. En Lawrence o en Welty lo *habríamos* sabido, porque ambos eran capaces de escribir «sobre las relaciones humanas en la tierra en términos de eternidad». Como escritor, Steinbeck nunca pudo lograrlo, ni siquiera en *Las uvas de la ira*. «Los crisantemos» nos muestra a un Steinbeck que se golpea contra sus propias limitaciones imaginativas, incapaz de abrir a golpes vina salida de sí mismo. La *materia poética* para un arte mayor y más intenso se encuentra ahí, en el relato, pero Steinbeck no supo verlo.

EUDORA WELTY
(1909-2001)

I

Eudora Welty divide su notable y breve autobiografía, *Los comienzos de un escritor*, en tres partes: «Escuchando», «Aprendiendo a ver» y «Encontrando una voz». Corteses y admonitorios, estos títulos indican cómo hay que leer sus relatos y novelas, una lectura que necesariamente implica un desarrollo de nuestra capacidad de introspección. Algunas de sus historias nunca dejan de ser ese proceso de viaje a lo más profundo de las regiones interiores que generalmente reservamos de forma exclusiva a recuerdos personales. Indudablemente, esas historias no son las mismas para todos los lectores: para mí incluyen «Un momento de quietud» y «Lo que arde».

Mark Twain ha tenido una progenie tan diversa entre los escritores americanos que apenas podemos sorprendemos cuando meditamos sobre el hecho de que tanto Welty como Hemingway proceden de *Huckleberry Finn*. Lo que Welty y Hemingway comparten como escritores es el ejemplo de Twain. Su obsesiva preocupación por América es la misma que la de Huck: la libertad de una alegría en solitario íntimamente unida al miedo supersticioso a la soledad. Las gentes de Welty, como las de Hemingway y como las representaciones de sí mismos que han hecho nuestros mayores poetas —Whitman, Dickinson, Stevens, Frost, Eliot, Hart Crane, R. P. Warren, Roethke, Elizabeth Bishop, Ashberry, Merrill y Ammons— todos creen secretamente que no forman parte de la creación y que solo se sienten en libertad cuando están solos.

En *Los comienzos de un escritor* comenta Welty acerca de «Un momento de quietud»:

> «Un momento de quietud» —otro de mis primeros relatos— fue una fantasía en la que las distintas visiones interiores de tres hombres enormemente individualizados y distintos entre sí coinciden y convergen de una forma increíble en el mismo objeto exterior. Todos mis personajes fueron personas reales que vivieron a la vez, que no se conocían entre sí

> pero cuyas vidas se habían desarrollado en el mismo vecindario. El escenario fue la zona más salvaje de Misisipi en el histórico año de 1811, *anno mirabilis*, el mismo año en que las estrellas cayeron sobre Alabama y los lemmings, o puede que fueran ardillas, corrieron continente abajo para zambullirse en el golfo de México; en que un terremoto hizo que el río Misisipi corriera hacia atrás y Nuevo Madrid, en Misuri, se viniera abajo y desapareciera. Mis personajes eran Lorenzo Dow, el evangelista de Nueva Inglaterra, Murrell el bandolero, asesino y perseguido a lo largo de la ruta de Natchez, y Audubon el pintor; y el objeto exterior en el que los tres al mismo tiempo fijaron su mirada era una garza real que en ese momento se estaba alimentando[209].

Los tres personajes elegidos por Welty —Lorenzo Dow, James Murrell y Audubon— son unos solitarios a ultranza. Sería de suponer que Dow, el jinete, fuese el menos solipsista de los tres y, sin embargo, el tremendo grito que lanza cuando cabalga al galope —«¡He de tener almas! ¡Y almas he de tener!»— demuestra un vacío que nunca se podrá llenar:

> Era la hora en que el sol se ponía. Todas las almas que él había salvado y todas las que no salvó se oscurecieron entre la bruma que flotaba entre las dos orillas, y por el enorme número de ellas y la densidad que formaban parecía que le iban a impedir pasar, y como no daban señales de diluirse o de convertirse de nuevo en bruma temió que le impidieran el paso para siempre. Las pobres almas que no se habían salvado eran más oscuras y daban más lástima que las que sí lo habían conseguido, y no hubo nada del resplandor que él habría esperado ver en una congregación tal[210].

Como el propio Dow observa, sus ojos «andan en desventaja con respecto a su corazón siempre lleno de amor», lo cual hace que dudemos de su corazón. El ama a su mujer Peggy sin mucho gasto de energías puesto que ella está en Massachusetts y él se encuentra galopando a lo largo de la ruta del viejo Natchez. Verdaderamente su amor no puede suponerles el más mínimo esfuerzo, pues consiste en una proposición de matrimonio que ella aceptó a la primera, una unión de unas pocas horas y su rápida partida hacia el sur para cumplir con sus obligaciones evangélicas seguido de la primera carta que ella le escribe diciéndole que, al igual que él, su marido, ella solo podrá temer a la muerte y nunca a una mera separación.

Este destacado cazador de almas que consigue escapar intrépidamente a los feroces indios o a los católicos irlandeses puede ser considerado un sublime lunático, o simplemente un producto puramente americano:

> Pronto habría de caer la noche, y la tierra que tenía delante se convertiría en un campamento lleno de pecadores igual que el cielo de estrellas. ¡Cómo ansiaba llegar a ellos! Se representó el futuro con un anhelo de amor hacia la multitud que aguardaba mientras los fuegos de las antorchas bailaban y bailaban y bailaban sobre sus cabezas. ¿Cómo podría atraerlos si no existieran el amor divino y la amenaza de todos los males que los aterrorizaban? Siguió cabalgando aún más rápido. Él acudía a todas las citas, cada vez a más y más citas hasta que sus viajes a lo largo y ancho de la creación fueran como relámpagos, cabalgando aquí y allá bajo el rico panorama que se presentaba ante su visión. Él carecía de hogar por decisión propia; en cualquier momento debía ir a otro sitio y acudir allí pronto. Y allí, adentrándose en tierras salvajes con su caballo volador bendijo de forma prematura a esa multitud de encendidas antorchas sin poder esperar ni un instante. Extendió los brazos, uno después del otro por seguridad; y sintió deseos, una vez que todos hubieran sido reunidos con el clamor de su cuerno de hojalata y las inspiradas palabras que les dirigiera resonaran en sus cabezas, de meditar sobre la vida total y apasionada que poblaba el ancho mundo y de llegar a ser parte de ella.
>
> Miró hacia delante. «¡Pobladores del tiempo! ¡La tierra salvaje son vuestras almas en la tierra!», dijo elevando sus gritos hacia las copas de los árboles. «Mirad a vuestro alrededor y ved en qué condiciones está vuestro espíritu, puestas aquí por el señor misericordioso para enseñaros y para infundiros temor. Estas tierras salvajes y estos caminos de increíble soledad no se encuentran en ningún otro sitio más que en vuestro corazón»[211].

Dow es su propia congregación, y es su corazón el que encierra esas tierras salvajes y esos increíbles caminos solitarios que él recorre sin fin. Su antítesis es el asesino James Murrell, quien de pronto cabalga al lado de Dow sin molestarse siquiera en mirarlo. Si Dow es un ángel que no está en su sano juicio, Murrel es un diablo que apenas lo está; comienza a hablarle al evangelista para que aminore la marcha sin saber que Lorenzo, el sublime loco, solo escucha a la voz de Dios:

> Murrell cabalgando junto a su futura víctima, Murrell cabalgando era Murrell hablando. Se demoraba en sus largos cuentos, siempre dejando que fluyera entre ellos una distancia y un largo espacio de tiempo y todos giraban alrededor de un hombre silencioso. En cada uno el hombre silencioso habría cometido una maldad, un robo o un asesinato, en algún lugar del lejano pasado, y todo estaba preparado para revelar al final que el hombre silencioso era el propio Murrell, y el extenso relato había sucedido ayer, y el lugar era este: Natchez Trace. Bastaría una sola mirada de entendimiento para que la víctima viera que todo eso formaba parte de otra historia y que él mismo había escuchado su inserción en el cuento, y que él también estaba por retroceder en el tiempo (donde el pavor quedaba olvidado) para algún oyente y vivir en el lejano pasado para un oyente. ¡Destruye el presente! —eso debió de haber sido lo primero que oyera el corazón de Murrell— el momento vivo y el hombre que vive en él deben morir antes de proseguir. Era su costumbre terminar la jornada —que incluso podía durar días— con una suerte de ceremonia. Volviendo finalmente su cara hacia la cara de la víctima, porque nunca la había visto hasta ese momento, se erguiría con la súbita estatura de un hombre que ya no sería el narrador sino el mudo protagonista, silencioso al fin, casi un héroe. Entonces mataría al hombre[212].

Como Murrell es incapaz de la mínima observación de nada, no sabe todo lo que el lector sabe, y es que Lorenzo no puede ser víctima de este personaje que se da aires satánicos. Fuera cual fuese el resultado de la lucha entre el ángel y el demonio (y uno conjetura que Murrell no habría sobrevivido) el momento clave es interrumpido por la llegada de un tercero más extraño todavía que los otros dos, Audubon:

> Audubon no dijo nada ya que se había pasado varios días enteros sin pronunciar una sola palabra. No consideró que sus pensamientos acerca de los pájaros y los animales mereciesen ser traducidos a palabras. Las largas horas que pasaba tocando la flauta no era, al menos en su origen, una forma de hablar consigo mismo. Podía, en lugar de hablar para dar una orden o describirlo, dibujar un ciervo y una raya encima para comunicarle a un indio que necesitaba venado. Solo había empezado a usar las palabras cuando descubrió que podía anotar cada cosa ese mismo día y que así no se perdía, y desde entonces anotaba a menudo en un diario todo el pasado para que todo quedara registrado en la forma exacta

a como había sucedido; y sobre un día podía escribir: «Solo lamento que se ponga el sol»[213].

Estos tres obsesivos personajes extraordinariamente distintos entre sí comparten un momento de quietud en el que «una garza solitaria y blanca como la nieve descendió no muy lejos de donde ellos estaban y empezó a comer junto a las aguas del pantano». Para Murrell se trataba de «nada más que blancura entre las tinieblas», una profecía de la rebelión de esclavos, forajidos y proscritos que esperaba liderar en el condado de Natchez. Para Audubon es ni más ni menos lo que es, una garza blanca a la que debería matar si llegara a ser capaz de pintarla y ser así un modelo que ha de morir para llegar a ser un modelo. Welty no dice cuál prefiere de estas tres:

> Lo que cada uno de ellos había querido era *todo*, ni más ni menos. Salvar todas las almas, destruir a todos los hombres, ver y registrar toda la vida que poblaba este mundo —todo, todo—; pero ahora un débil anhelo pareció que surgía de los tres y que se dirigía hacia esta tímida ave, blanca como la nieve, que estaban viendo en el pantano. Era como si tres remolinos hubieran convergido en un único punto para encontrar allí a una blanca garza que comía en paz. Su lento vuelo habría podido elevarla de allí ese mismo momento, pero por unos instantes los mantuvo a los tres en quietud, los mantuvo tranquilos, y por un momento estuvieron libres de toda carga…[214]

La búsqueda de *todo* supone encontrar cualquier cosa salvo la paz, y «un momento de quietud» solo lo comparten estos tres buscadores en un momento de fantasía, en una fantasmagoría. Cuando ese momento concluye con la muerte del ave a manos de Audubon, solo la reacción horrorizada de Lorenzo es de trascendencia o interés profundos. Murrell se conforma con volver a asaltar caminos y a esperar que viajeros más inocentes sean absorbidos en ese satánico destino suyo del que escaparon Lorenzo y Audubon. Este último también se conforma con seguir adelante y lograr su vasto propósito. Pero la epifanía de Lorenzo se ha convertido en un momento de negación, y a pesar de que seguirá reuniendo multitudes sobre él se ciernen las tinieblas:

> Mientras Lorenzo, en cuyos oídos todavía resonaban los ecos del bosque, cabalgaba lentamente, volvió la vista atrás. Se le erizó el cabello y las manos le empezaron a temblar de frío, y de pronto le pareció que Dios mismo, justo ahora, pensaba en la idea de la separación. Era seguro

> que Él no había pensado en ello anteriormente cuando la pequeña garza blanca descendía de su vuelo para buscar alimento. Él podía entender que primero Dios concediera la separación y después concediera el amor que lo reparase; pero Dios lo había hecho al revés, y había concedido primero el amor y después la separación como si a Él le diera lo mismo qué viniera antes o después. Quizás era que Dios nunca contaba los momentos que formaban el tiempo; Lorenzo lo hacía, además de sus tareas de amor. El tiempo no sucedía para Dios, por lo tanto, ¿acaso Él podía saber en qué consistía? ¿Cómo podría explicarle a Dios en qué consistían el tiempo y la separación si nunca había pensado en ellos, si era capaz de permitir que el mundo todo conociera el dolor un solo instante?[215]

Esta es una meditación que está al borde de la herejía, supuestamente gnóstica, más que al borde del descreimiento. Robert Penn Warren, en uno de sus primeros ensayos ya clásico sobre «El amor y la separación en Eudora Welty» (1944) hace aquí una lectura de la dialéctica del amor y la separación parecida a los posiblemente contrarios de Blake que son la inocencia y la experiencia. Según esta lectura tenemos que Welty hace uso de una ironía basada en los límites y en la contaminación y para quien el conocimiento destruye el amor, casi como si el amor solo pudiera sobrevivir sobre la base del hechizo. Ello podría hacer que tanto Lorenzo como Welty quedaran subestimados. En realidad, Lorenzo no ha experimentado cambio alguno con el momento de quietud y de amor, y tampoco después cuando la separación acaba con ese momento; de hecho queda tan inalterado como Murrell o Audubon. Pero solamente Lorenzo ha sido presa de una visión de una belleza particular muy superior a sus anteriores visiones, y que nunca podrá negar. Algún día él habrá de cambiar, pero a Welty eso no le interesa.

II

La verdad del universo de la ficción de Welty a pesar de toda su delicadeza preternatural consiste en que el amor siempre viene primero para, a continuación, ceder su lugar a una separación irremediable. Al igual que su auténtico maestro Twain, ella triunfa en la comedia porque es plenamente conocedora de ese nihilismo que consiste en una ausencia de suelo firme o de fundamento más allá de la conciencia o de la metafísica, y la comedia es la única defensa válida ante tal vacío cosmológico. A diferencia de Faulkner y de Flannery O’Connor ella es una escritora genial porque así lo ha decidido,

pero tal decisión es una versión más elaborada de la desesperación más acuciante de Twain. «Un momento de quietud», no obstante todo lo que sugiere, sigue fantaseando sobre la continuidad de la búsqueda. En lugar de analizar cualquiera de sus muchas obras maestras, como cuento de humor he elegido «Lo que arde», donde se despliegan en toda su exhuberancia sus dotes para un cierto tipo de sombría sublimidad y que representa su punto culminante como escritora de estilo y como narradora capaz de rivalizar con Hemingway a la hora de mostrar las discontinuidades que conllevan la guerra y el desastre.

«Lo que arde» pertenece al sombrío género del gótico sureño, el mismo género de «Una rosa para Emily» de Faulkner y de «Un hombre bueno es difícil de encontrar», de O'Connor. Welty, tan narradora de género histórico como Robert Penn Warren, se imagina un incidente a raíz de la marcha de Sherman sobre Georgia con toda la destrucción que conllevó. Las imágenes que se crean son casi irreales en su complejidad de tono y representación indirecta, de forma que «Lo que arde» es quizá el relato más formidable de todos los de Welty, con ese tipo de dificultades retóricas y de alusión que esperamos encontrar más fácilmente en la poesía moderna que en los cuentos modernos. Al escribir sobre la forma en los relatos de D. H. Lawrence, Welty hablaba de «la amorfía más absoluta en la narrativa de Lawrence», y anotaba con agudeza que sus personajes no podrían parecer otra cosa que desquiciados si empezaran a hablar en la calle de la misma forma que en los relatos:

> Pues la verdad parece ser que los personajes de Lawrence no hablan ellos mismos —no como en una conversación, donde uno habla con otro—, no hablan como en la calle sino que parece que fueran fuentes o que estuvieran irradiando luz como la luna o bramando como el mar, o es como si su silencio fuera el silencio de las endiabladas rocas. Nos resulta familiar el que Lawrence esté escribiendo sobre las relaciones humanas en la tierra en términos de eternidad, y esos términos establecen la forma de Lawrence. El mismo autor se muestra como tal autor como si estuviera en la luna, y a veces sentimos que nos maltrata estando nosotros allí a sus pies[216].

Los personajes de «Lo que arde» de Welty se ajustan perfectamente a la descripción de los personajes de Lawrence; también su silencio es el silencio de las piedras. En esencia solo hay tres: dos hermanas que están locas, Miss Theo y Miss Myra, y su esclava, llamada Florabel en la primera versión publicada de la historia (en *Harper's Bazaar*, marzo de 1951). Las dementes,

dos damas de la alta sociedad, son muy diferentes; Miss Theo tiene vina voz enérgica y una personalidad dominante, mientras que Miss Myra es más delicada y dependiente. Pero casi nada de la historia es vista a través de sus ojos o reflejada en sus conciencias. Florabel, un ser tremendamente pasivo, es quien ve y reacciona de vina manera que se resume casi al final del relato, en su primera versión impresa:

> Florabel, sin más nombre ni apellido, era vina esclava. Hasta ese mismo momento en que ella se encontraba en la colina los suyos habían venido siendo esclavos en una docena de países y durante miles de años. Ella dejaba que todo siguiera su propia naturaleza: lo animado, lo inanimado y el símbolo. Ella no hacía nada que los alterase, a no ser que se lo ordenaran y le enseñaran cómo hacerlo. Y de esta manera vio lo que sucedió: la creación y la destrucción. Aguardó ambas y a ambas sirvió sin esperar nada a cambio salvo lo que pudiera obtener. Antes o después encontraría protección en algún sitio. Ella misma era una desconocida, igual que una reina: alguien a quien ella ha oído llamar o por la que incluso ha llegado a llorar. Como esclava que era, su paso por la tierra era una visita que a nadie le importaba lo más mínimo. El mundo no la había tocado, ella solo había recibido de él posesión y dolor, como si fuera un hombre; se la había llevado, como si fuera un hombre; se había separado de ella y la había dejado, como si fuera un hombre. Ella veía con claridad. Vio todo lo que había ahí y que no había buscado. (Tenía los ojos en la parte de atrás de la cabeza; su visión se encontró consigo misma desandando el camino sin impedimentos, como la luz de las estrellas). La orden de saqueo era un recuerdo más que se desvanecía en su memoria. Le habían dado muchas órdenes, algunas incluso aguardadas desde antes de nacer; postergadas e incumplidas e interrumpidas, aún podían obedecerse; aunque para alguien que fuera un esclavo resultaba más seguro escuchar las cosas por segunda vez, por tercera, por cuarta, por centésima, por millonésima vez si se quería cumplirlas al pie de la letra. Aquel mediodía, pasado el conflicto, el triunfo podría ser solo para dos: el espejo, que era un símbolo en el mundo, y Florabel en pie ante él. Todo lo demás había muerto[217]

El espejo, «un símbolo en el mundo», es en esta primera versión de «Lo que arde» una sinécdoque de la visión fragmentada de las dos hermanas locas y de su esclava. Cuando reescribe el relato, Welty se sirve del espejo con más sutileza. Dalila (como ahora se llama a Florabel) ve a los soldados de

Sherman y a sus apocalípticos caballos blancos entrar directamente en la casa, y corre a decírselo a Miss Theo y a Miss Myra. Ellas acceden a ir a verlo y observan a los intrusos en el espejo que está encima de la chimenea. A lo largo de toda la historia llena de catástrofes las hermanas contemplan todo como a través de un espejo. Es evidente que se han pasado la vida en un extrañamiento de la realidad a la que han visto como a través de un espejo, y caminan hacia su autodestrucción viéndose a sí mismas como meras imágenes. La violencia que antecede al incendio queda así transformada en una especie de fantasmagoría:

> Las hermanas no mostraron sorpresa alguna al ver que tanto soldados como negros (la pobre Ofelia en medio hablando y hablando) entraban y salían bruscamente por la casa, por delante y por atrás, llevándose camas, mesas, candelabros, lavabos, cubos de madera de cedro, jarras de porcelana, con las espaldas dobladas por el peso, los caballos listos para marchar, y devorando toda la comida de la cocina, y mucha de ella tirada por ahí, esto para otra cena; o los perros que no paraban de ladrar, corriendo entre los desconocidos y disputándose los huesos. Cargaron los últimos sacos, ya casi vacíos, en los carros: la última harina que quedaba, el último repaso a la despensa de Ofelia, hasta el molinillo para la pimienta. Dalila vio cómo contaban la cubertería sobre unas extrañas mantas y, tras dar unos golpecitos en la tetera, las enrollaban y las ataban como si fuera un saco de huesos. Un muchacho con un tambor sujeto alrededor del cuello cogió los dos pavos reales de Miss Theo, Marco y Polo, y les retorció el pescuezo en el jardín. Nadie pudo mirar a las aves muertas; nadie lo hizo[218].

El estrangulamiento de los pavos reales es un presagio de la escena más extraña de «Lo que arde», en la que Miss Theo y Miss Myra se ahorcan de un árbol con la ayuda de Dalila, como le han ordenado. Solo entonces, una vez que las dos hermanas han muerto, es cuando empezamos a comprender que «Lo que arde» es más el relato de Dalila que el de ellas dos. Un bebé, Phinny, a quien se ha dejado morir en el fuego (Welty no quiere que sepamos por qué) resulta ser el hijo de Benton, hermano de Miss Theo y Miss Myra, que había tenido con Dalila:

> Desde el brumoso pie del espejo, pequeños haces de luz como pececillos se elevaban hacia los bordes, donde ahora estaba flotando una cara pura como la sombra de un nenúfar. Casi demasiado pequeños y

demasiado profundos para ver se agitaban, saltaban hacia la vida, luchaban, imitaban viejas cosas que Dalila ya había visto hacer en este mundo, a veces lo que algunos hombres les habían hecho a Miss Theo y Miss Myra y a los pavos y a los esclavos, y a veces lo que algún esclavo había hecho y lo que ahora cualquiera podía hacerle a cualquier otro. Bajo los lametones de los rayos de sol, y después bajo toda su plenitud y esplendor, igual que un grito sordo, igual que un acto de misericordia que desaparece, cuando ya la luz sin contención y las llamaradas de julio atravesaron a raudales el cielo abierto, el espejo la absorbió totalmente.

Se puso los brazos sobre la cabeza y esperó, porque vendrían todos otra vez y se reunirían alrededor de ella y encima de ella, abejas ensilladas igual que caballos venidas por el aire, mariposas unidas las unas a las otras con sus arneses, murciélagos con las máscaras puestas, pájaros juntos, todos mostrando las armas. Se dispuso a escuchar los golpes y temió que todo aquel ejército de alas —moscas, pájaros, serpientes, sus caras enemigas resplandecientes y sus brillantes vestiduras de reyes, la bandera con esos colores desplegada, todo este mundo que volaba, que daba golpes, enfermo, que caía, dorado o ennegrecido, que se escindía y se venía abajo mortalmente, turbantes orgullosos que se desenrollaban y caían como las hojas caducas en otoño, cayendo en espiral hacia una ceniza sin fondo; ella temió la furia de todas las mariposas y las libélulas que cabalgaban, las cuchillas al descubierto y a punto— descendiera y se elevara de nuevo desde las aguas, y se sumergiera hasta el fondo, una ballena que fuera su propia tumba y que abriera la boca para tragarse otra vez a Jonás.

¡Jonás!; una cara familiar para ella, que todavía podía mirar hacia atrás desde la senda roja por la que había descendido aunque fuera ya demasiado tarde para hablar. Él era su Jonás, su Phinny, su mono negro; ella seguía adorándolo aunque hiciera tanto tiempo que se lo habían quitado la primera vez[219].

Dalila, histérica por el miedo, el *shock* y la angustia, se ha precipitado al mundo del espejo de las hermanas locas, sus amas suicidas. Ella recuperará algo del sentido de la realidad al buscar los huesos de Phinny; con ellos y con lo poco que puede salvar de las pertenencias de las hermanas, se marcha hacia lo que podría ser su libertad o —pues es presentado de forma ambigua— hacia su muerte, o quizá hacia ambas a la vez:

> Siguiendo el olor de los caballos y del fuego, hacia los hombres, iba siguiendo la estela de las ruedas hasta que su rastro desapareció al llegar al río. En una sombra bajo el puente incendiado y caído se sentó en un tocón y estuvo durante un rato mordisqueando, sin soñar, un viejo peine. A continuación, arrodillándose una vez más, bebió del Big Black, se quitó los zapatos y adentró en él.
>
> Sumergida hasta la cintura, hasta el pecho, estirando el cuello como el tallo de un girasol y manteniéndose por encima de la opaca piel del río siguió adelante, con sus tesoros apilados sobre la cabeza y sujetándolos con las manos. Había olvidado cómo y cuándo lo supo, y no sabía en qué día estaba, pero sí sabía… que no llovería, que el río no habría de crecer, hasta el sábado[220].

Esta prosa extraordinaria llega a ser algo sublime y americano que no es ni grotesco ni irónico. Welty, en *Sobre los cuentos*, formuló la siguiente pregunta: «¿De dónde viene la belleza en el cuento?», y contestó simplemente que la belleza venía como resultado:

> Ella *viene*. Tenemos suerte cuando la belleza viene, porque a menudo intentamos que venga, y debería venir, podría venir, pensamos, pero cuando a continuación hacemos el repaso de las virtudes de nuestro relato resulta que la belleza se ha quedado fuera[221].

Yo no me propongo hacer un recuento de las virtudes de «Lo que arde», o siquiera de «Un momento de quietud». Ambas narraciones están tan perfectamente ejecutadas y son tan completas como los mejores poemas de Wallace Stevens o de Hart Crane, o como las historias más perfectas de Hemingway, o como *Mientras agonizo* de Faulkner. La literatura americana del siglo XX alcanza lo sublime en muy contadas ocasiones, y solo se logra alcanzando esa frontera en la que lo fantasmagórico y el realismo de la violencia están separados únicamente por una demarcación más fantasmal aún y por sonidos más finos. La mayor distinción que alcanza Welty está en que, en ella, las demarcaciones son tan fantasmales y los sonidos tan finos como en los más grandes narradores contemporáneos suyos: Faulkner y Hemingway.

JOHN CHEEVER
(1912-1982)

Formo parte de los múltiples lectores incapaces de renunciar a volver una y otra vez a «El marido rural» (1955), de John Cheever. Uno no puede mencionar del todo a Cheever entre los modernos narradores americanos de mayor eminencia: Hemingway, Faulkner, Willa Cather, Katherine Anne Porter, Scott Fitzgerald, Eudora Welty o Flannery O'Connor. En cambio, Cheever sí permite una comparación bastante favorable con los autores de segundo orden: Sherwood Anderson, Nabokov, Malamud, Updike, Ozick, Ann Beattie, Carver, la canadiense Alice Munro. Como les pasa a ellos adolece de la originalidad imperecedera de Hemingway y Faulkner, pero Cheever tiene la misma seguridad y el mismo esmero que Nabokov o Updike.

«El marido rural» me perturba profundamente en cada relectura, incluso si la visión que ofrece de un matrimonio fracasado resulta menos universal de lo que claramente aspira a ser. Francis Weed no representa a todo hombre, incluso a pesar de haberme encontrado (y de haberles dado clase) a muchos que podrían ser dobles suyos. Desde el punto de vista estético, el relato de Cheever gana más de lo que pierde por una cierta soledad interior y desesperada en Weed, quien a veces da la idea de ser un escritor fuera de lugar, como el propio Cheever.

¿Dónde se sitúa el inquietante esplendor de «El marido rural»? No en la idea de orden, creo, que mantendrá a los Weed juntos hasta la muelle, algo tan dudoso como el amor que siente el uno por el otro. El auténtico deseo que siente Francis Weed no es hacia la niñera sino hacia esa imagen, que guarda en su memoria, de la joven normanda, rapada y despojada de sus ropas como castigo, de «un esplendor incalculable en su desnudez». Soberbio artista, John Cheever barniza las superficies, pero la oscura fuerza del trasfondo de sus mejores relatos estriba en esa desviación del impulso sexual hacia el sadomasoquismo de la que dependen.

JULIO CORTÁZAR
(1914-1984)

«Bestiario» es un cuento definitivo no tanto por su tigre fantástico sino por cómo presenta sutilmente y llena de matices la pasión que Isabel siente hacia Rema, una pasión que se vuelve homicida y que destruye a su sádico tío por medio del tigre.

No encuentro alegoría alguna en el tigre, aunque no puede decirse que en ocasiones un tigre sea solo un tigre. Sin embargo, «Bestiario» es una especie de broma a la vez que testimonio del deseo de Isabel por el suave tacto de Rema. El largo e impresionante párrafo final del relato me persigue con frecuencia:

> El Nene ya comía, con el diario al lado, a Isabel le quedaba apenas sitio para apoyar el brazo. Luis vino el último de su cuarto, contento como siempre a mediodía. Comieron, Niño hablaba de los caracoles, los huevos de caracoles en las cañas, la colección por tamaños o colores. Él los mataría solo, porque a Isabel le daba pena, los pondría a secar contra una chapa de cinc. Después vino el café y Luis los miró con la pregunta usual, entonces Isabel se levantó la primera para buscar a don Roberto, aunque don Roberto ya le había dicho antes. Dio vuelta al porche y, cuando entró otra vez, Rema y Niño tenían las cabezas juntas sobre los caracoles, estaban como en una fotografía de familia, solamente Luis la miró y ella dijo: «Está en el estudio del Nene», se quedó viendo como el Nene alzaba los hombros, fastidiado, y Rema que tocaba un caracol con la punta del dedo, tan delicadamente que también su dedo tenía algo de caracol. Después Rema se levantó para ir a buscar más azúcar, e Isabel fue detrás de ella charlando hasta que volvieron riendo por una broma que habían cambiado en la antecocina. Como a Luis le faltaba tabaco y mandó a Niño a su estudio, Isabel lo desafió a que encontraba primero los cigarrillos y salieron juntos. Ganó Niño, volvieron corriendo y empujándose, casi chocan con el Nene que se iba a leer el diario a la biblioteca, quejándose por no poder usar su estudio. Isabel se acercó a mirar los caracoles, y Luis esperando que le encendiera como siempre el cigarrillo la vio perdida,

> estudiando los caracoles que empezaban despacio a asomar y moverse, mirando de pronto a Rema, pero saliéndose de ella como una ráfaga, y obsesionada por los caracoles, tanto que no se movió al primer alarido del Nene, todos corrían ya y ella estaba sobre los caracoles como si no oyera el grito ahogado del Nene, los golpes de Luis en la puerta de la biblioteca, don Roberto que entraba con perros, las quejas del Nene entre los ladridos furiosos de los perros, y Luis repitiendo: «¡Pero si estaba en el estudio de él! ¡Ella dijo que estaba en el estudio de él!», inclinada sobre los caracoles esbeltos como dedos, quizá como los dedos de Rema, o era la mano de Rema que le tomaba el hombro, le hacía alzar la cabeza para mirarla, para estarla mirando una eternidad, rota por su llanto feroz contra la pollera de Rema, su alterada alegría, y Rema pasándole la mano por el pelo, calmándola con un suave apretar de dedos y un murmullo contra su oído, un balbucear como de gratitud, de innombrable aquiescencia.

Aquí el efecto retórico depende del montaje. Isabel apenas puede posar su brazo o su deseo hacia Rema debido a la agresiva presencia del Nene, su amenazador tío. Cuando Isabel y Rema regresan de la antecocina, ¿ha habido entre ellas algo más que una broma? La magnífica frase final es un éxtasis de felicidad sexual en el que Rema acepta agradecida el regalo de Isabel de destruir al Nene, y en silencio aprueba el asesinato. Hay algo que sugiere casi infinitamente una dicha posible y mutua que aguarda a Rema y a Isabel en las cadencias finales de Cortázar.

SHIRLEY JACKSON
(1919-1965)

Tan solo unos meses antes de escribir esta introducción, los talibanes de Kabul, Afganistán, lapidaron a una mujer por adúltera. Como fundamentalistas islámicos que son los talibanes siguen su propia interpretación del Corán, a su vez basado en fuentes judeocristianas.

El famoso relato de Shirley Jackson, «La lotería», es especialmente aterrador porque maneja de forma magistral la falta de sentimientos. En lo que parece ser una zona de clase alta de Nueva Inglaterra tiene lugar todos los años un ritual. Se trata de un pueblo tan pequeño que aparentemente todo el mundo se conoce, y la muerte por lapidación de la señora Hutchinson no tiene nada que ver con la moralidad ni con la religión. Quizás esto contribuye al efecto impactante de «La lotería», un relato basado en explotar el miedo universal a la condena arbitraria y a la violencia aceptada.

Como muchos de los relatos de Shirley Jackson «La lotería» me hace reflexionar sobre el componente de tendenciosidad que hace que la autora sea tan problemática desde el punto de vista estético. Jackson siempre tuvo una intención muy evidente con sus lectores; los efectos y resultados que pretendía están tan calculados como los de Poe. Sin embargo, Poe es alguien ineludible: sus pesadillas han sido y siguen siendo universales. Esto le salva a pesar de la brutalidad de su prosa y de la ausencia de matices en su obra. Puesto que con las traducciones (incluso al inglés) ha ganado enormemente, Poe ha logrado perdurar y ya no es posible ni descartarlo ni omitirlo.

Como la mayoría de los relatos de Jackson «La lotería» está escrita con esmero y la trama se ha tejido con astucia. Sin embargo, no aguanta una relectura que es —en mi opinión— la piedra de toque de la literatura del canon. Jackson sabe demasiado bien y de forma precisa lo que está haciendo, y nosotros también al releerla. Es posible aprender algunos rudimentos de la narración en «La lotería», y aun así la estricta economía del relato que supone su fuerza más evidente resulta a la postre algo parecido a un truco. Es como si contempláramos un espectáculo de magia y estuviéramos viendo toda la tramoya que debería ser invisible.

Los juicios de valor literarios se basan en la comparación y por tanto es lícito contrastar «La lotería» con otros relatos que nos produzcan miedo basándose en rituales arcaicos. Existe una larga tradición americana de narrativa gótica entre cuyos maestros se incluyen Hawthorne, Faulkner y Flannery O’Connor. Pero estos son maestros, y logran perturbamos más profundamente de lo que puede hacerlo Jackson, porque ellos ofrecen las complejidades de carácter y personalidad imprescindibles para que podamos conmovemos en todo momento. Como fabuladores, los maestros del género gótico americano hacen que nos embarquemos en un viaje hacia lo interior. Jackson aspiraba ciertamente a algo más que a entretener; su interés por la magia y las hechicerías, antiguas y modernas, era auténtico e incluso práctico. Pero su arte narrativo se quedó en la superficie y no fue capaz de inventar identidades individuales. Incluso «La lotería» te hiere una vez, pero solo una.

J. D. SALINGER
(1919-)

El principal logro de J. D. Salinger es *El guardián entre el centeno* (1951), una novela corta que ha alcanzado una especie de estatus mitológico a lo largo del casi medio siglo que ha transcurrido desde su publicación. Sus relatos, en forma de libro, forman tres volúmenes igual de breves: *Nueve cuentos* (1953), *Franny y Zooey* (1961), y *Levantad, carpinteros, la viga del tejado* y *Seymour: una introducción* (1963). Salinger ha permanecido en silencio durante los últimos treinta y cinco años, mutismo que al parecer solo ha servido para aumentar su popularidad. Las nuevas generaciones de jóvenes no cesan de encontrar algo de sí mismos en su obra.

Releer los trece cuentos principales de Salinger después de un tercio de siglo es una experiencia heterogénea, al menos para mí. Todos ellos tienen su componente de época: retratos de una perdida Nueva York, o de neoyorquinos fuera de su ciudad, en la América posterior a la Segunda Guerra Mundial que desapareció para siempre con la «revolución cultural» (por ponerle un nombre) a finales de la década de los años sesenta. Holden Caulfield y los hermanos Glass siguen ejerciendo su encanto sobre mí, aunque algunas veces consigan estremecerme por lo arcaicos que son. Su humana espiritualidad, ajena al dogma y a la maldad, tiene que ser alentadora según nos acercamos al nuevo milenio.

De los seis cuentos que forman este volumen «Levantad, carpinteros, la viga del tejado» es el que mejor se lee ahora, no por su «pluralismo religioso» (como lo llamó un crítico), sino simplemente por su buen humor de calidad. La recreación que hace del estar atrapado en un atasco de tráfico en Manhattan tiene una exuberancia que Salinger exhibe en muy raras ocasiones en su persona o en sus tramas. Más que el pluralismo del taoísmo zen, es lo jocoso lo que consigue que la historia se salve del sentimentalismo invertido de Salinger y de los sentimientos de los hermanos Glass, con demasiada frecuencia emociones que exceden sus objetos. El oído de Salinger para los diálogos, heredado de Hemingway y de Fitzgerald, se muestra finamente a través de una narración extraña en la que sucede muy poco, lo cual es

preferible al suicidio de Seymour en «Un día perfecto para el pez banana» o al desvanecimiento de Franny que aparece en la historia que lleva su nombre.

La destreza estilística de Salinger está fuera de toda duda; sus relatos se ejecutan exactamente como él pretende y se sostienen como narraciones, incluso si las actitudes sociales y las posturas espirituales que manifiestan puedan parecer ahora con frecuencia arcaicas o pintorescas. El problema que tienen es que los hermanos Glass no resultan exactamente memorables como individuos. Incluso el pobre Seymour es más un personaje tipo que una conciencia viva. Me resulta imposible releer «Seymour: una introducción», en parte porque su hermano Buddy, el narrador, no sabe cuándo debe parar y, volvemos a lo mismo: ¿quién puede tolerar este tipo de espiritualidad autocomplaciente?

Seymour dijo en una ocasión que lo único que hacemos a lo largo de nuestra vida es ir de un pedazo de Tierra Santa al otro. ¿No se equivoca nunca?

Un lector bien podría replicar: ¿y cuándo tiene Seymour razón? No se trata de la precisión de la introspección mística de Seymour. O los cuentos tienen valores narrativos o dejan de ser cuentos, y «Seymour: una introducción» fracasa a la hora de ser cuento. Quizá sea esa la razón por la que Salinger abandonó la ficción. Puede que la contemplación sea un modo de ser y de existir muy digno, pero no tiene historia alguna que contar.

ITALO CALVINO
(1923-1985)

Las ciudades invisibles

La era de nuestros modos de crítica literaria contemporáneos pasará; quizás haya ya pasado. Las ficciones que se acomodan con toda presteza a seguir nuestros modos pasarán con ellos. Es posible que Nabokov, Borges, García Márquez o John Barth sean para la generación que venga después menos accesibles que para la nuestra. Mucho de Italo Calvino también acabará por olvidarse, pero no *Las ciudades invisibles*, a pesar de que podría juzgarse que algunos aspectos del libro han sido escritos pensando en sensibilidades educadas en la semiótica y en la crítica basada en la teoría de la recepción. Pero tales aspectos no son lo más importante de *Las ciudades invisibles*, y aquí no me detendré con el armazón exterior de esta obra. Al igual que gran parte de la obra de Kafka, *Las ciudades invisibles* sobrevivirá a las distintas formas de recepción de sus lectores porque nos devuelve a la forma pura de la narración, al género de lo maravilloso, al reino de la especulación. Junto con *La gran muralla China* de Kafka viene a renovar un tipo de literatura que necesitamos con urgencia y que, sin embargo, hemos dejado de merecer y ya no podremos alcanzar.

Al igual que Kublai Kan, no hemos de creer necesariamente todo lo que cuenta Marco Polo, pero también nosotros padecemos el vacío de la tierra del sol poniente y esperamos encontrar el rastro de algún modelo que pueda compensamos por las innumerables concepciones erróneas que hemos tenido acerca de la vida. Es indudable que, como afirmaba Nietzsche, los errores acerca de la vida son necesarios para la vida, e indudable también que, como dijo Emerson, exigimos una victoria: la victoria de la razón y del alma. Pero tanto el error como el triunfo conllevan vacío, el vacío cosmológico al que el gnosticismo llamó *kenoma*, la tierra baldía o la tierra virgen baldía de toda la literatura narrativa. El Kublai Kan de Calvino es un demiurgo que habita ese *kenoma*, «una ruina infinita y amorfa», de la cual sabemos que «su corrupción está demasiado gangrenada para que nuestro cetro pueda ponerle remedio,

que el triunfo sobre los soberanos enemigos nos ha hecho herederos de su larga ruina»[222].

Las ciudades invisibles salpican el *kenoma* pero no forman parte de ello pues son chispas del Abismo original, nuestro antepasado y antepasada, y por tanto la fuente de todo lo mejor y más antiguo que todavía queda en nosotros. No es el *kenoma* el lugar en el que «el forastero que está indeciso entre dos mujeres siempre encuentra una tercera»[223], el sitio donde se pueden encontrar «bergamotas, huevas de esturión, astrolabios, amatistas»[224]. Como chispas que son del auténtico *pneuma* o espíritu-soplo, las ciudades invisibles no son psiques o personalidades a pesar de tener nombres. No representan a mujeres sino más bien a antepasadas, pues en rigor todas ellas son a un tiempo recuerdos, anhelos y signos, esto es, represiones y el retomo de lo reprimido. Quizás se deba al genio peculiar de Calvino (aunque lo comparte con Kafka) el hecho de que apenas podamos distinguir en sus páginas lo reprimido y su retomo, como ocurre aquí en la ciudad llamada Anastasia:

> Al cabo de tres jornadas, andando hacia el sur, el hombre se encuentra en Anastasia, ciudad bañada por canales concéntricos y sobrevolada por cometas. Debería ahora enumerar las mercancías que aquí se compran a buen precio: ágata, ónix crisopacio y otras variedades de calcedonia; alabar la carne del faisán dorado que aquí se asa sobre la llama de leña de cerezo y se espolvorea con mucho orégano; hablar de las mujeres que he visto bañarse en el estanque de un jardín y que a veces —así cuentan— invitan al viajero a desvestirse con ellas y a perseguirlas en el agua. Pero con estas noticias no te diré la verdadera esencia de la ciudad: porque mientras la descripción de Anastasia no hace sino despertar los deseos, uno tras otro, para obligarte a ahogarlos, a quien se encuentra una mañana en medio de Anastasia los deseos se le despiertan todos juntos y lo rodean. La ciudad se te aparece como un todo en el que ningún deseo se pierde y del que tú formas parte, y como ella goza de todo lo que tú no gozas, no te queda sino habitar ese deseo y contentarte. Tal poder, que a veces dicen maligno, a veces benigno, tiene Anastasia, ciudad engañadora: si durante ocho horas al día trabajas tallando ágatas y ónices crisopacios, tu afán que da forma al deseo toma del deseo su forma, y crees que gozas de toda Anastasia cuando tan solo eres su esclavo[225].

Esa voluntad antitética a la que Nietzsche vio como la venganza del arte contra el tiempo triunfa aquí de forma incluso similar a como ocurre en Yeats o en Kafka. El Gran Kan, Kublai, aprende de Marco que su imperio no es otra

cosa que una suma de emblemas, un zodiaco de fantasmagorías. El conocimiento de todos los emblemas no le dará a Kublai ningún sentimiento de posesión pues llegado el día del conocimiento total el Kan será un emblema más entre emblemas; de nuevo el signo de la represión y a la vez el del retomo desde tal defensa. La utilidad de Marco Polo, tanto para sí mismo como para Kublai, consiste en enseñar lo mismo que ha aprendido de forma excepcional: que el significado de cualquier ciudad invisible solo puede ser otra ciudad invisible, no ella misma:

> Y la respuesta de Marco:
>
> —El otro lado es un espejo en negativo. El viajero reconoce lo poco que es suyo al descubrir lo mucho que no ha tenido y no tendrá[226].

Según avanza el relato de Marco, las ciudades invisibles llegan a la paradoja de ser cada vez más fantásticas y al mismo tiempo más reales. Calvino recuerda implícitamente el oscuro aforismo de Nietzsche: solo tenemos palabras para describir aquello hacia lo que sentimos desprecio ahora, no obstante lo mucho que llegásemos a estimarlo en el pasado. El Kan le recuerda a Marco Polo que nunca menciona a Venecia, y el viajero le revela el secreto de todo el que busca al dios extranjero, a la Ciudad para siempre perdida:

> —Las imágenes de la memoria, una vez fijadas por las palabras, se borran —dijo Polo—. Quizás tengo miedo de perder a Venecia de una vez por todas si hablo de ella. O quizás, hablando de otras ciudades, la he ido perdiendo poco a poco[227].

Resulta adecuado que la última ciudad invisible de Calvino haya de ser la más imaginaria, o quizás es que no ha hecho otra cosa que describir mi propio sueño, la extraordinaria Berenice, al mismo tiempo la ciudad injusta y la ciudad de los justos. Berenice es una pesadilla de repeticiones en la que el justo y el injusto continuamente se metamorfosean el uno en el otro:

> De estos datos es posible deducir una imagen de la Berenice futura, que te acercará al conocimiento de la verdad más que cualquier noticia sobre la ciudad tal como hoy se muestra. Siempre que tengas en cuenta esto que voy a decirte: en la semilla de la ciudad de los justos está escondida a su vez una simiente maligna; la certeza y el orgullo de estar en lo justo —y de estarlo más que tantos otros que se dicen justos más de

lo justo—, fermentan en rencores, rivalidades, despechos, y el natural deseo de desquite sobre los injustos se tiñe de la obsesión de estar en el lugar de ellos haciendo lo mismo que ellos. Otra ciudad injusta, aunque siempre diferente de la primera, está pues excavando su espacio dentro de la doble envoltura de las Berenices injusta y justa.

Dicho esto, no quiero que tus ojos perciban una imagen deformada, debo atraer tu atención sobre una cualidad intrínseca de esta ciudad injusta que germina secretamente en la secreta ciudad justa: y es el posible despertar —como un concitado abrirse de ventanas— de un amor latente por lo justo, todavía no sometido a reglas, capaz de recomponer una ciudad más justa aún de lo que había sido antes de convertirse en receptáculo de la injusticia. Pero si se explora aún más en el interior de ese nuevo germen de lo justo, se descubre una manchita que se extiende como la inclinación creciente a imponer lo que es justo a través de lo que es injusto, y es este tal vez el germen de una inmensa metrópoli…

De mi discurso habrás sacado la conclusión de que la verdadera Berenice es una sucesión en el tiempo de ciudades diferentes, alternadamente justas e injustas. Pero lo que quería advertirte es otra cosa: que todas las Berenices futuras están ya presentes en este instante, envueltas la una dentro de la otra, comprimidas, apretadas, inextricables[228].

Esto no es simplemente una parábola sobre la relatividad de la justicia o sobre la virtud egoísta de la rectitud de conducta sino una visión de la ambivalencia de todo Eros, ya que la Berenice justa es un Eros, y la injusta, un Tánatos. Justa e injusta, Berenice es la ciudad de los celos, de los sentimientos posesivos, de la simiente maligna oculta en el corazón de Eros. La sombra de nuestra inmortalidad, proyectada hacia los cielos desde la tierra, se detuvo ante la esfera de Venus, como Shelley se complacía en recordamos, pero en Berenice esa sombra no se detiene nunca. Una sucesión temporal de amor y muerte, de lo justo y lo injusto ya resulta suficientemente real, y tenebroso. Pero Calvino nos da una advertencia mucho más seria: todo instante tiene en sí las futuras Berenices, inextricablemente apretadas, el instinto de muerte y la libido comprimidas en un quiasmo, envueltas una dentro de la otra. Afortunadamente, *Las ciudades invisibles* termina de forma más amistosa, cuando Marco Polo insiste en que no es necesario que el infierno haya de ser el lugar último de llegada si aprendemos a: «buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no son infierno, y

hacerlos durar, y darles espacio». Dante habría rechazado esto con alguna macabra ironía, pero nosotros no podemos permitimos hacerlo.

A modo de coda voy a recurrir a un cuento extraordinario, «La aventura de un automovilista», de *Los amores difíciles* de Calvino. El narrador discute por teléfono con Y, su amante, y le dice que quiere poner fin a la relación. Ella le responde que va a telefonear a Z, rival del narrador. Para salvar la relación el narrador emprende un viaje nocturno en automóvil por la autovía que une su ciudad con la de su amada. Bajo la lluvia y de noche, a gran velocidad, el narrador ignora si Z le estará adelantando también en dirección a Y, o si la propia Y a su vez va de camino a su ciudad por las mismas razones. En una descabellada parodia de la semiótica el narrador, Y y Z se han convertido en signos o señales o mensajes, extrañas reducciones en un sistema:

> Si en la autovía estuviera absolutamente solo, si no viera correr otros coches ni en un sentido ni en el otro, todo sería sin duda mucho más claro, tendría la certidumbre de que ni Z se ha movido para suplantarme, ni Y se ha movido para reconciliarse conmigo, datos que podría consignar en el activo o en el pasivo de mi balance, pero que no dejarían lugar a dudas. Y, sin embargo, si me fuera dado sustituir mi presente estado de incertidumbre por semejante certeza negativa, rechazaría sin más el cambio. La condición ideal para excluir cualquier duda sería que en toda esta parte del mundo existieran solo tres automóviles: el mío, el de Y, el de Z; entonces, ningún otro coche podría avanzar en mi dirección sino el de Z, el único coche que iría en dirección opuesta sería con toda seguridad el de Y. En cambio, entre los centenares de coches que la noche y la lluvia reducen a anónimos resplandores, solo un observador inmóvil e instalado en una posición favorable podría distinguir un coche de otro, reconocer quizá quién va a bordo. Esta es la contradicción en que me encuentro: si quiero recibir un mensaje tendré que renunciar a ser mensaje yo mismo, pero el mensaje que yo querría recibir de Y —es decir, el mensaje en que se ha convertido la propia Y— tiene un valor solo si yo a mi vez soy mensaje; por otra parte el mensaje en que me he convertido solo tiene sentido si Y no se limita a recibirlo como una receptora cualquiera de mensajes, sino si es el mensaje que espero recibir de ella.
>
> Ahora llegar a B, subir a la casa de Y, encontrar que se ha quedado allí con su dolor de cabeza rumiando los motivos de la disputa, no me daría ya ninguna satisfacción; si entonces llegara de improviso también Z se produciría una escena detestable; y en cambio si yo supiera que Z se ha

> guardado bien de ir, o que Y no ha llevado a la práctica su amenaza de telefonearle, sentiría que he hecho el papel de un imbécil. Por otra parte, si yo me hubiera quedado en A e Y hubiera venido a pedirme disculpas, me encontraría en una situación embarazosa: vería a Y con otros ojos, como a una mujer débil que se aferra a mí, algo entre nosotros cambiaría. No consigo aceptar ya otra situación que no sea esta transformación de nosotros mismos en el mensaje de nosotros mismos. ¿Pero y Z? Tampoco Z debe escapar a nuestra suerte, tiene que transformarse también en mensaje de sí mismo, cuidado si yo corro a casa de Y celoso de Z, y si Y corre a mi casa arrepentida para huir de Z, mientras que Z no ha soñado siquiera con moverse de su casa…[229]

Ser transformado en un mensaje o renunciar a serlo resultan dos acciones igualmente catastróficas. La divertida y sublime conclusión de Calvino a mí me parece sin ninguna duda la mejor de todas sus frases: «No consigo aceptar ya otra situación que no sea esta transformación de nosotros mismos en el mensaje de nosotros mismos». Y así, ¿no será que hemos regresado entonces a la ciudad de Berenice? Y, Z y el narrador son los tres habitantes de esa ciudad invisible donde lo justo y lo injusto se entrelazan, el amor no se distingue de los celos y apenas puede darse cuenta de la represión. Los automovilistas nocturnos viajan entre las ciudades invisibles transformando la memoria y el deseo en signos homogéneos, confundiendo las caras y los nombres, contaminando el cielo con los muertos. La alternativa a ese viaje nocturno es «buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no son infierno, y hacerlos durar, y darles espacio».

El caballero inexistente

Dedico aquí mis comentarios a mi otra obra favorita de Calvino, la deliciosa *El caballero inexistente*. El triunfo de Calvino en esta fantasía exquisita y disparatada está en que, a pesar de que Agilulfo no es más que una reluciente armadura blanca y vacía, se acaba granjeando las simpatías y el cariño del entusiasmado lector. La gloria del libro está en la evolución que experimenta Agilulfo de jefe militar con una ejemplar fuerza de voluntad a ser un héroe encantador y dedicado con devoción al restablecimiento de su autenticidad como caballero. Cuando el pobre Agilulfo se da por vencido y abandona su armadura, legándosela a Rambaldo, desaparece para siempre, y no podemos sino sentir tristeza.

En *El caballero inexistente* predomina una atmósfera de absurdo aunque alentadora y llena de buena voluntad. Todos sus personajes, incluidos los sarracenos, tienen brío y estilo. Calvino incluso se permite dotar a Carlomagno de un ladino sentido del humor. El espíritu de Ariosto, verdadero antecedente de Calvino, planea por toda la obra e informa las personalidades de Bradamante-Teodora y Rambaldo, y de Sofronia y Torrismundo.

Pertenecen a Calvino por entero el inexistente caballero Agilulfo y su escudero, el extraño y gracioso Gurdulú, incapaz de adquirir conciencia del cuerpo real que él en cambio sí tiene. En un contraste soberbio, Calvino explota metafísicamente al máximo la diferencia entre caballero y escudero, y el canónico Rambaldo.

> Agilulfo arrastra un muerto y piensa: «Oh, muerto, tienes lo que nunca tuve ni tendré: esa envoltura. Es decir, no la *tienes*, eres esa envoltura, o sea eso que a veces, en los momentos de melancolía, me sorprendo envidiando a los hombres existentes. ¡Bonita cosa! Bien puedo llamarme privilegiado, yo que puedo prescindir de ella y hacerlo todo. Todo, claro, lo que me parece más importante; y muchas cosas consigo hacerlas mejor que quien existe, sin sus habituales defectos de grosería, imprecisión, incoherencia, hedor. Es cierto que quien existe siempre pone en ello un algo, una impronta particular que yo no conseguiré nunca dar. Pero si su secreto está aquí, en este saco de tripas, gracias, me paso sin él. Este valle de cuerpos desnudos que se disgregan no me da más asco que la fosa común del género humano vivo».
>
> Gurdulú arrastra un muerto y piensa: «Te tiras unos pedos más hediondos que los míos, cadáver. No sé por qué todos te compadecen. ¿Qué te falta? Antes te movías, ahora tu movimiento pasa a los gusanos que alimentas. Te crecían uñas y cabellos; ahora chorrearás un alpechín que hará crecer más altas las hierbas del prado. Te convertirás en hierba, luego en la leche de las vacas que coman la hierba, sangre de niño que bebe la leche, y así sucesivamente. ¿Ves cómo eres mejor para vivir tú que yo, cadáver?».
>
> Rambaldo arrastra un muerto y piensa: «Oh, muerto, yo corro y corro para llegar a esto como tú, a que me tiren por los talones. ¿Qué es esta furia que me empuja, esta manía de batallas y de amores, vista desde el punto del que miran tus ojos muy abiertos, tu cabeza caída que golpea en las piedras? Lo pienso, oh muerto, me haces pensar en eso; pero ¿qué cambia? Nada. No hay más días que estos días antes de la tumba, para

nosotros los vivos y también para vosotros los muertos. Que se me conceda no desperdiciarlos, no desperdiciar nada de lo que soy ni de lo que podría ser. Realizar acciones egregias para el ejército franco. Abrazar, abrazado, a la fiera Bradamante. Espero que hayas gastado tus días no peor, oh, muerto. En cualquier caso, para ti los dados ya han agotado los números. Para mí aún giran en el cubilete. Y yo amo, oh, muerto, mi ansia, y no tu paz»[230].

Agilulfo se equivoca, porque él sí pone algo muy suyo, sí pone esa marca particular en las cosas, y Gurdulú está más equivocado aún por la sencilla razón de que no es consciente de su existencia separada. Solo Rambaldo acierta al amar su propia ansia, que es en sí la vida. Él es el marido idóneo para Bradamante, quien cierra el libro corriendo hacia él y abandonando su otra identidad como sor Teodora, la voz narrativa. Y ella le lanza al futuro, en cómico éxtasis, estas palabras:

¿Qué imprevistas edades de oro preparas, tú, mal domeñado, tú, precursor de tesoros pagados a caro precio, tú, mi reino por conquistar, futuro…?[231]

FLANNERY O'CONNOR
(1925-1964)

I

Con la muerte de un americano protestante sureño a la edad de ochenta y cuatro años, autoproclamado profeta y destilador clandestino de bebidas alcohólicas, tal y como se manifiesta en la siguiente oración espléndida y total, se inaugura un tipo de prosa narrativa de confesión católico romana:

> El tío de Francis Marion Tarwater solo llevaba muerto medio día cuando el muchacho llegó a estar demasiado borracho para terminar de cavar la tumba y un negro llamado Buford Munson, que había venido a por *whisky*, tuvo que terminarla y arrastrar el cuerpo desde la mesa de la cocina a la que todavía estaba sentado y enterrarlo de una manera cristiana y decente, con el signo del Salvador a la cabecera y suficientes cascotes por encima como para impedir que los perros lo desenterraran[232].

La obra maestra de Flannery O'Connor, *Los profetas*, acaba con la marcha del joven de catorce años Tarwater hacia la ciudad de la destrucción, donde ha de poner a prueba su propia carrera como profeta:

> De vez en cuando, la irregular sombra del muchacho se sesgaba sobre la carretera, como abriéndose paso hacia su meta. Sus abrasados ojos, negros en la profundidad de sus cuencas, parecían entrever el destino que le aguardaba, pero siguió avanzando decididamente, la mirada orientada hacia la oscura ciudad donde los hijos de Dios dormían en sus camas[233].

En la terrible visión de Flannery O'Connor, los hijos de Dios, es decir, todos nosotros, siempre están dormidos en la otra vida. El joven Tarwater, claro trasunto de la propia O'Connor, está en términos médicos al límite de la esquizofrenia, sujeto a alucinaciones auditivas en las que escucha el consejo de un amigo imaginario que es claramente el diablo de los cristianos. Pero los

términos médicos son totalmente ajenos a O'Connor, quien únicamente acepta conceptualizaciones teológicas. Esto redunda necesariamente en la fuerza espiritual de O'Connor, aunque también pueda funcionar a modo de distracción estética, pues *Los profetas* es una ficción de un poder preternatural y no un tratado religioso. Rayber, el antagonista de los dos profetas Tarwater —el viejo y el joven—, es un desastre desde el punto de vista estético, y sus defectos de caracterización bastan para evitar que el libro ocupe una digna posición al lado de *Mientras agonizo* de Faulkner y de *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West. O'Connor desprecia profundamente a Rayber y es incapaz de tomarse la molestia de hacérnoslo mínimamente creíble. Uno se estremece ante esa improbable mezcla de sociología popular y de confusa psicología, como incluso Sally Fitzgerald, defensora de O'Connor, se ha visto obligada a admitir:

> Su debilidad —una ausencia de familiaridad total con la terminología de los sociólogos, psicólogos y racionalistas seculares que ella opone siempre como adversarios, y una clara inclinación de la balanza en contra de ellos— se manifiesta en el personaje de Rayber (quien combina las tres categorías)**[234]**.

Cuesta creer que un conocimiento perfecto de la escritura de David Riesman, Erik Erikson y Karl Popper le habría permitido a O'Connor hacer de Rayber una caricatura más perfecta de aquello que ella despreciaba tan profundamente. Nosotros recordamos *Los profetas* por sus dos profetas y en particular por el joven Tarwater, que podría ser considerado con propiedad una versión gnóstica de Huckleberry Finn. Lo que nos hace libres es la gnosis, de acuerdo con la más antigua de las herejías. O'Connor, fiel a la ortodoxia católica, creía necesariamente que lo que nos hacía libres era el bautismo en Cristo, y para ella el título de su novela era el aspecto más importante de la misma, pues tales palabras son pronunciadas nada menos que por Jesús:

> ¿Pues a qué habéis ido? ¿A ver un profeta? Sí, yo os digo que más que a un profeta. Este es de quien está escrito: He aquí que yo envío a mi mensajero delante de tu faz, que preparará tus caminos delante de ti.
>
> En verdad os digo que entre los nacidos de mujer no ha parecido uno más grande que Juan el Bautista. Pero el más pequeño en el reino de los cielos es mayor que él. Desde los días de Juan hasta ahora, el reino de los cielos sufre violencia y los violentos lo arrebatan.

He citado la versión del rey Jacobo de Mateo, 11, 9-12, en la que «y los violentos lo arrebatan» es más revelador que la versión católica de O'Connor «y los violentos se lo llevan»[235]. Para O'Connor estamos de vuelta en los tiempos de urgencia de Cristo, o es más bien que nunca hemos salido de ellos, y el corazón de O'Connor siente como el de aquellos que, como los Tarwaters, saben que el reino de los cielos ha de sufrir el ser arrebatado por los violentos:

> La ausencia de realismo sería crucial si esta fuese una novela realista o si la novela demandara de ese tipo de realismo que usted exige. Yo no creo que lo haga. El viejo muy evidentemente no es un bautista sureño sino un independiente, un profeta en el verdadero sentido. El verdadero profeta recibe la inspiración del Espíritu Santo y no necesariamente de la religión dominante en su región. Es más: los grupos protestantes tradicionales del sur se están disolviendo en el secularismo y la respetabilidad y están siendo reemplazados por toda clase de sectas extrañas sin mucha relación con el protestantismo tradicional —los testigos de Jehová, los culebreros, los charlatanes, los locos y, a veces, los genuinamente inspirados—. Un personaje tiene que ser fiel a su propia naturaleza y creo que el viejo lo es. Era un profeta, no un miembro de la Iglesia. En tanto profeta, tiene que ser un católico natural. Hawthorne decía que él no escribía novelas sino romances; yo soy una de sus descendientes[236].

La única pega que se le puede poner a O'Connor en esta espléndida defensa de su libro es la de haber llamado al viejo Tarwater «un católico natural». Ciertamente ella descendía de Hawthorne a través de Faulkner, T. S. Eliot y Nathanael West, pero, aunque Hawthorne habría estado de acuerdo con sus modos, también se habría quedado muy sorprendido con la materia que ella trataba. Pasar por alto aquello que de verdad resulta chocante en O'Connor significa no saber leerla. Lo problemático no es su incesante violencia sino su apasionada defensa de tal violencia como el único modo de asustar a sus lectores laicos y provocar en ellos una alerta espiritual. Como escritora visionaria está resuelta a arrebatamos, a llevársenos para que podamos estar abiertos a la posibilidad de la gracia. Su tipo de lector descreído está representado por la abuela del famoso relato «Un hombre bueno es difícil de encontrar»:

Vio la cara del hombre contraída cerca de la suya como si estuviera a punto de llorar, y entonces murmuró:

—¡Si eres uno de mis niños! ¡Eres uno de mis hijos!

Tendió la mano y lo tocó en el hombro. El Desequilibrado saltó hacia atrás como si le hubiera mordido una serpiente y le disparó tres veces en el pecho. Luego dejó la pistola en el suelo, se quitó las gafas y se puso a limpiarlas[237].

Ese murmullo de reconocimiento es lo que le importa a O'Connor. El Desequilibrado está hablando para ella cuando hace esta observación mordaz: «Habría sido una buena mujer si hubiera tenido a alguien cerca que le hubiese disparado cada minuto de su vida». Como crítico secular que soy no puedo menos que murmurar: «Y esa manera de hacer que alguien sea bueno, ¿no resulta un pelín extenuante?». Pero O'Connor anticipa nuestras dolidas protestas de la naturaleza contra la gracia, ya que preferimos —es comprensible— una visión que corrija a la naturaleza sin llegar a aboliría. El joven Tarwater mismo, un muchacho tan finamente recalcitrante como Huckleberry Finn, resiste a Rayber y a la instrucción del viejo Tarwater. Una especie de zorro de los pantanos, como el héroe revolucionario del que tomó el nombre, el chico Tarwater aguarda su propia llamada y acepta su propia designación profética justo después de haber bautizado a su primo idiota Bishop ahogándolo, e incluso entonces solo como consecuencia de haber sido víctima de una violación homosexual por el mismo Diablo. La audacia de O'Connor nos recuerda al Faulkner de *Santuario* y al West de *Nada menos que un millón*. La teología de O'Connor pretende ser católico-romana pero su sensibilidad es la propia del gótico sureño, jacobea al modo de T. S. Eliot e incluso gnóstica al modo crudo de Carlyle, escritor que probablemente ella nunca leyera.

Personalmente, como crítico encuentro ion tanto desconcertante leer sus dos novelas, *Sangre sabia* y *Los profetas*, y sus dos libros de relatos, *Un hombre bueno es difícil de encontrar* y *Las dulzuras del hogar*, para volver a continuación desde su ficción a su prosa ocasional en *Misterio y maneras* y sus cartas en *El hábito de ser*. La ensayista y la escritora de cartas denuncia el maniqueísmo, el jansenismo y todas las demás desviaciones del catolicismo romano normativo mientras que la narradora acusa una curiosa mezcla de las ideologías de Simone Weil interpretando el «poema de la fuerza» de la *Ilíada* como el Nuevo Testamento, y de René Girard asegurando que no será posible un regreso de lo sagrado sin violencia. A pesar de ello, la O'Connor auténtica,

la de las cartas, encontró a Weil «cómica y terrible» y retrató a la perpetua solicitante de gracia como «una intelectual orgullosa y desmañada que trata de aproximarse a Dios centímetro a centímetro apretando los dientes»; y yo sospecho que le habría parecido igualmente divertida la violenta temática de Girard.

Ver algo parecido a un salto o un vacío entre la O’Connor teóloga aficionada y la O’Connor contadora de historias que roza la grandeza podrá ser o no acertado, pero en cualquier caso no trata de infravalorar ni sus creencias ni su ficción. Sospecho, sin embargo, que la teología implícita en la ficción es muy diferente de la que O’Connor pensó, diferencia que en realidad lo que hace es aumentar la fuerza de sus novelas y relatos. No es casual que *Mientras agonizo* y *Miss Lonelyhearts* fueran las únicas obras de ficción que O’Connor le recomendase insistentemente a Robert Fitzgerald, o que la cadencia de su propia prosa estuviera siempre atrapada por el primer Eliot más que por el Eliot tardío. *La tierra baldía*, *Mientras agonizo* y *Miss Lonelyhearts* no son obras de la imaginación católica sino más bien de ese patrón gnóstico que Gershom Scholem calificó de «redención por el pecado». *Sangre sabia*, *Los profetas*, y relatos como «Un hombre bueno es difícil de encontrar» y la despiadada «La espalda de Parker» tienen lugar en el mismo cosmos que *La tierra baldía*, *Mientras agonizo* y *Miss Lonelyhearts*. Este mundo es la versión americana del vacío cosmológico al que los antiguos gnósticos llamaron *kenoma*, una esfera gobernada por un demiurgo que detenta el lugar del Dios extranjero y que ha exiliado a Dios de la historia y del alcance de nuestras oraciones.

II

Al reconocer el universo de ficción de O’Connor como esencialmente gnóstico no solo estoy disintiendo de su repudio de la herejía sino también de la sensible lectura de Jefferson Humphries[238], quien emparenta a O’Connor con Proust a través de una «estética de la violencia»: «Para O’Connor el hombre ha sido su propio demiurgo, el causante de su propia caída, el guardián de su propia celda… La principal consecuencia de esta alienación, en parte voluntaria y en parte heredada, respecto de lo sagrado es que lo sagrado solo puede irrumpir en la percepción humana en forma de violencia, de desgarro en el tejido de la vida cotidiana».

Sobre esta base, que sigue siendo normativa, ya sea hebrea ya católica, hemos caído en el *kenoma* debido a nuestra propia culpabilidad. Según la formulación gnóstica, la creación y la caída fueron un único y mismo acontecimiento, y lo único que nos puede salvar es una cierta chispa en nuestro interior, chispa que no forma parte de la creación y cuyo origen hay que trazarlo desde el abismo original. Lo grandioso o lo sublime que resplandece entre la creación en ruinas resulta ser una clase de abismo radiante, ya sea en Blake, en Carlyle o en el primer Eliot, o en maestros de la novela tales como Faulkner, West y O'Connor.

El relato más desagradable de O'Connor, aunque uno de los más sólidos, es «Una vista del bosque». Sus personajes centrales son el anciano de setenta y ocho años, el señor Fortune, y su nieta de nueve Mary Fortune Pitts. No me decido acerca de cuál de los dos es el personaje de carácter moral más abominable o de más odiosa personalidad, en parte porque ambos son iguales en egoísmo, obstinación, falso orgullo, malhumor y maldad pura y dura sin más. Al término de la historia, una pelea entre los dos concluye con la muerte de la niña, estrangulada y con la cabeza aplastada contra una piedra, mientras que el abuelo sufre un infarto durante el cual tiene su última «visión del bosque», en uno de los párrafos finales de O'Connor más típicamente devastadores:

> Cayó de espaldas y su mirada recorrió impotente los desnudos troncos de los pinos hasta llegar a las copas, y su corazón, con un movimiento convulsivo, volvió a crecer. Crecía con tal rapidez que el viejo tenía la sensación de que lo arrastraba por el bosque, de que él mismo corría a toda velocidad con aquellos horribles pinos hacia el lago. Presintió que allí habría un pequeño claro, un lugar de reducidas dimensiones por el que podría escapar y dejar el bosque tras él. Lo veía ya en la lejanía, un pequeño claro donde el cielo blanco se reflejaba en el agua. Se hacía más grande a medida que corría hacia él, hasta que de repente el lago entero se abrió ante su vista y avanzó majestuoso en pliegues ondulantes hacia sus pies. De pronto recordó que no sabía nadar y que no había comprado la lancha. Vio que los árboles desnudos que lo rodeaban se habían multiplicado hasta convertirse en filas oscuras y misteriosas que cruzaban el agua y desaparecían en la distancia. Miró alrededor desesperadamente en busca de ayuda, pero en el lugar no había nadie, solo un enorme monstruo amarillo, tan inmóvil como él, que, a su lado, se zampaba la arcilla[239].

El enorme monstruo amarillo es un buldócer, y lo mismo es el moribundo señor Fortune, y lo mismo era la fallecida Mary Fortune Pitts. ¿Qué es lo que suscita nuestro interés por unas figuras tan antipáticas en un mundo tan groseramente antipático? El propio comentario de O’Connor no ayuda a responder la pregunta, y abre la puerta a una perplejidad de las suyas:

> Si el bosque es algo, tiene que ser entonces el símbolo de Cristo. Camina a través del agua, está bañado de una luz roja, y al final escapa a la visión del viejo y marcha sobre las colinas. El nombre del relato es una visión del bosque y el bosque por sí mismo tiene la suficiente pureza para ser un símbolo de Cristo mejor de lo que pueda serlo cualquier otra cosa. Parte de la tensión de la historia la crean Mary Fortune y el anciano al ser el uno imagen del otro, pero contrarios a la postre. Uno de los personajes se salva y el otro se condena, y es necesario señalar y subrayar que no puede ser de otra manera. Sus destinos son distintos. Una tiene que morir primero porque el otro la mata, pero si crees que mueren en distintos lugares has hecho una lectura equivocada. El viejo muere al lado de ella; él simplemente cree estar corriendo hacia el borde del lago. Esa es su visión**[240]**.

Me resulta completamente incomprensible qué divina moralidad puede ser aquella que salva a Mary Fortune y condena a su miserable abuelo, pero las particularidades del sentido que tiene O’Connor de las cuatro últimas cosas se me escapan todo el tiempo, en cualquier caso. Lo que resulta más interesante es la propia visión final que O’Connor tiene del bosque. Su visión sacramental la capacita para ver a Cristo en «los delgados árboles [que] habían engrosado hasta convertirse en unas filas oscuras que marchaban a través del agua y se alejaban en la distancia». Es de suponer que su marcha es símbolo de la condenación del señor Fortune, hasta donde interviene O’Connor. Como lectora de sí misma no puedo tener aquí un alto concepto de O’Connor. Con toda seguridad Mary Fortune es tan condenable y está tan condenada como su abuelo, y el bosque también es igual de condenable y de condenado. Este no se parece a Cristo sino al Jesús de los textos gnósticos, cuyo fantasma no hace más que sufrir en la cruz mientras que el verdadero Cristo se está riendo a lo lejos, en el cielo extranjero, en el abismo final.

Las visiones finales de O’Connor son más equívocas de lo que ella evidentemente pretendió que fueran. Aquí está la conclusión de «Revelación»:

> La señora Turpin se quedó allí hasta que el sol desapareció al fin tras los árboles, con la mirada fija en los cerdos, como si estuviera absorbiendo a través de ellos un conocimiento vivificante abismal. Por fin levantó la cabeza. Solo quedaba una franja morada en el cielo, que cruzaba un campo rojo y que llevaba, como si fuera una prolongación de la carretera, al crepúsculo. Separó las manos de la cerca de la pocilga en un gesto hierático y profundo. Una luz profética se adueñó de sus ojos. Vio la franja como un enorme puente oscilante que surgía de la tierra y atravesaba un campo de fuego vivo. Por ese puente una horda de almas ascendía con paso lento hacia el cielo. Había batallones enteros de gentuza blanca, limpios por primera vez en su vida, y grupos de negros con túnicas blancas, y legiones de lisiados y de locos que gritaban y daban palmas y saltaban como ranas. Y al final de la procesión había una tribu de gente que reconoció en el acto: eran aquellos que, al igual que ella y Claud, siempre habían tenido un poquito de todo y suficiente juicio para usarlo bien. Se inclinó hacia adelante para observarlos mejor. Desfilaban detrás de los demás con una gran dignidad, responsables, pues siempre se habían distinguido por ser personas de orden y por su sentido común y por su comportamiento respetable. Eran los únicos que cantaban acompasadamente. Sin embargo, podía advertir en sus rostros atónitos y su expresión descompuesta que incluso sus virtudes estaban siendo consumidas por el fuego. Bajó las manos y se agarró a la cerca de la pocilga, con los ojos pequeñitos pero fijos, sin parpadear, en lo que veían. Unos instantes después, la visión desapareció, pero ella se quedó donde estaba, inmóvil.
>
> Por fin bajó de allí y cerró el grifo y lentamente emprendió el camino a casa en la creciente oscuridad. En los bosques del contorno los invisibles coros de grillos habían iniciado su concierto, pero lo que ella oía eran las voces de las almas, almas que subían al campo de estrellas y cantaban aleluya**[241]**.

Lo que se pretende con esto es destruir con el fuego las falsas virtudes o las virtudes solo aparentes, y, sin embargo, lo que hace es consumirlo todo. En el reino híbrido de O’Connor, que ni es naturaleza ni es gracia, ni es la realidad sureña ni una fantasmagoría personal, todos están necesariamente condenados no por una estética de la violencia sino por una estética gnóstica en la que no es posible el conocimiento hasta que el conocedor y lo conocido sean uno. Su moralidad católica le enmascaró a O’Connor algo de su propia estética de lo grotesco. Ciertamente su ensayo acerca de «Algunos aspectos

de lo grotesco en la ficción sureña» deja escapar lo que resulta clave en su propia praxis literaria:

> Siempre que me preguntan por qué los escritores sureños tienen en particular una inclinación hacia los personajes estrafalarios digo que ello es debido a que todavía somos capaces de reconocer uno. Para ser capaz de reconocer a alguien estrafalario has de tener alguna concepción del hombre en conjunto, y en el sur la concepción general del hombre es todavía, en lo principal, teológica. Esto es una afirmación enorme y resulta peligroso enunciarla pues casi todo lo que digas sobre las creencias sureñas puede ser negado unos segundos después con igual propiedad. Pero llegando al asunto desde el punto de vista del escritor creo que se puede decir con seguridad que mientras el sur apenas está centrado en Cristo, sí está en cambio más obsesionado por Cristo. El sureño, que no está convencido de ello, sí se preocupa mucho por el hecho de que podría haber sido formado a imagen y semejanza de Dios. Los fantasmas pueden ser temibles e instructivos. Arrojan extrañas sombras, en particular en nuestra literatura. En cualquier caso, cuando el estrafalario es visto y reconocido como una figura de nuestra esencial desubicación es el momento en que adquiere alguna profundidad en la literatura[242].

La desubicación estrafalaria aquí se da desde la «completud», que se describe como el estado de haber sido hecho a imagen y semejanza de Dios. Pero ese modo, la desubicación o desplazamiento, no es lo que resulta operativo en la ficción de O’Connor. El personaje que a ella más le gustaba entre los suyos era el joven Tarwater, que no es un estrafalario y que resulta tan simpático porque valora su libertad por encima de todo y de todos, incluso de su llamada como profeta. Nos conmueve Tarwater por su pertinacia porque es el Huck Finn de los visionarios. Pero conmueve a O’Connor, incluso hasta el punto de identificarse con él, debido a su inevitable vocación de profeta. Es la interacción del Tarwater que lucha por ser humanamente libre y el Tarwater asediado por la educación recibida de su tío abuelo, por el Diablo interiorizado, y sobre todo por el feroz celo religioso de O’Connor, lo que constituye el arte extraordinario de O’Connor. Aun siendo piadosos admiradores suyos por el contrario, O’Connor nos habría legado novelas y relatos aún mejores, de la eminencia de los de Faulkner, si hubiera sido capaz de contener su tendenciosidad espiritual.

CYNTHIA OZICK
(1928-)

I

«La recuperación de la Alianza solo se puede conseguir viviendo la Alianza viva; nunca entre los juguetes chamánicos de la literatura». Esa frase, muy propia de las especulaciones críticas de Cynthia Ozick, queda afortunadamente desmentida por su arte narrativo. La autora de «Envidia, o el yidis en América» y de «Usurpación (relatos de otras gentes)», dos novelas cortas sin parangón en su generación, ha recuperado su propia versión de la Alianza entre los tropos (o «juguetes chamánicos») de la literatura. Es indudable que ella también vive y siente la confianza que tiene en una Alianza viva, ya que ella participa sinceramente de la tradición normativa que, por encima de todas las demás tradiciones de occidente, nos insta a que honremos a nuestro padre y a nuestra madre y, más exactamente, a que honremos sus virtudes. Sin embargo Ozick ni es teóloga, ni crítica literaria ni historiadora judía. No se digna a partir de una conciencia de la ruptura entre el hebraísmo normativo y su propia visión. Tan fundamental negación de la ruptura merece el honor de ser las señas de identidad de su ficción, igual que se ha de convenir en que el feroz catolicismo de Flannery O’Connor es el terreno del que todo surge y converge en la autora de *Los profetas*.

El verdadero precursor de la Ozick escritora es Bernard Malamud, quien planea muy de cerca de forma un tanto incómoda sobre relatos como «Los rabinos paganos» y «La bruja del muelle», pero que ha sido absorbido y asimilado triunfalmente en las mejores obras de Ozick, incluida «Usurpación (relatos de otras gentes)». «Usurpación» es el relato clave de Ozick, la pieza fundamental en su búsqueda como escritora, al igual que su prosa más brillante de no ficción (excepción hecha de la conmovedora «Una droguería en invierno») es su «Prefacio» a *Derramamiento de sangre y tres novelas cortas* (1976), que en rigor es una introducción a «Usurpación».

El «Prefacio» enumera «los relatos de otras gentes»:

> El cuento titulado «La corona mágica» en mi relato es una paráfrasis, quitando el giro del final, de «La corona de plata» de Malamud; la historia del mesías decepcionado es de Agnon, y «Agnon, un relato» de David Stern es la perversa semilla de mi metamorfosis del ganador del premio Nobel[243].

Las menciones de Malamud, Agnon y Stern aquí no son otra cosa que los síntomas de una ansiedad. Pero a continuación Ozick confiesa qué es lo que ella desea que interpretemos como ansiedad literaria, o quizá más bien como escrúpulo o reserva:

> «Estas palabras». Son palabras en inglés. No tengo otro idioma. Desde los tiempos en que mis antepasados esclavos abandonaron la construcción de las pirámides para vagar por el desierto del Sinaí han hablado unas cuantas lenguas, por lo general oscuras: hebreo, arameo, quizás el francés del siglo XII, yidis durante mil años. Desde su llegada desde Egipto hace cinco milenios mi generación es la primera en pensar y en hablar completamente en inglés. Decir que yo he sido asimilada totalmente al inglés sería sin duda el más grueso de los eufemismos pues, ¿qué es la lengua inglesa (y su poesía) si no mi pasión, mi sangre, mi vida? Pero eso quizá sea decir demasiado. Cuando aprendemos con afán una lengua esta puede llegar a convertirse en pasión y en vida. La lengua que se posee por completo se ama sin ser objeto de amor: no existe sentimiento de separación con respecto a ella. ¿Acaso amo mis globos oculares? No, y sin embargo la vista lo es todo.
>
> Aun así, a pesar de que el inglés es mi todo me siento de tanto en tanto constreñida por ese idioma. He llegado hasta este convencimiento con la idea de que resulta demasiado provinciano reconocerlo. Un idioma, como un pueblo, tiene una historia de ideas, pero no de todas las ideas; solo de aquellas que su experiencia ha conocido. No es de sorprender que el inglés sea un idioma cristiano. Cuando escribo inglés vivo en el cristianismo[244].

Ozick se está defendiendo ostensiblemente de un crítico anónimo que evidentemente no fue tan antitético como para comprender el significado del componente agonístico en la escritura de Ozick. Ella llega tan lejos como para añadir: «Escribí “Usurpación” en el idioma de una civilización que no puede imaginar su tesis». Resulta elocuente, pero su punto de vista está un tanto escorzado y en ninguna parte tanto como cuando escribe: «el tema que

obsesiona mi cuento… la preocupación es esta: si los judíos deberían contar historias. ¡Imagina a Chaucer con el desasosiego de si los ingleses deberían contar historias!».

Bien, pues aquí tenemos a Chaucer con más que desasosiego por si el inglés Chaucer debería contar historias:

> Como dice la Biblia: «Todo lo que se escribe, se escribe para nuestra enseñanza». Tal ha sido mi objetivo. Por consiguiente, os pido humildemente, por el amor de Dios, que recéis por mí, para que Cristo tenga piedad de mí y me perdone mis culpas, particularmente mis traducciones, y escritos de obras de vanidad humana, de las cuales me descargo en esta retractación[245].

Con este a modo de preámbulo procede Chaucer a retractarse de *Troilo* y de *Los cuentos de Canterbury*. Supuestamente Chaucer escribe esto en su lecho de muerte, pero al final de *Troilo* viene a decir lo mismo. El conflicto o la angustia de la que habla Ozick es tan cristiana al menos como judía, y la lengua inglesa que ella dice ser cristiana no es más cristiana que judía o budista. Como pasa con toda lengua, está colmada de imágenes anteriores, y cuando se logra extraer de ella alguna nueva y valiosa es a lo que Ozick llama con acierto «usurpación» de una vieja historia por una nueva, ya sea quien la cuenta cristiano o judío. Todas las historias tardías, y no solo la suya de «Usurpación», están en cierto sentido escritas, como ella dice, «contra la escritura de historias», al igual que todos los poemas tardíos están escritos contra la poesía e incluso contra la creación de poemas. El fenómeno al que apunta Ozick con enorme fuerza y con aire de novedad es en realidad un fenómeno muy antiguo, tan antiguo como la Alejandría helenística, cuna del primero de los muchos y recurrentes «modernismos» literarios.

La preocupación de Ozick, en otras palabras, es tan antigua en lo referente a la crítica como Alejandría, es gentil y es judía, y en lo religioso es tan antigua como el gnosticismo, de nuevo gentil y judío, como demostró sobradamente Gershom Scholem. En «Usurpación» Ozick hace que Agnon denuncie debidamente el gnosticismo, pero ella misma como narradora, no como judía, es ciertamente tan gnóstica como Kafka o como Balzac. Según ella comenta, ella codicia la magia prohibida o judía. Esta es la razón por la que se preocupa por el problemático *keter* cabalístico o corona de plata que es el peculiar giro o tropo de Ozick que la aleja de Malamud en «Usurpación». De esta forma hace que Agnon diga: «Cuando un escritor quiere usurpar el lugar y el poder de otro escritor no tiene más que ponérsela». Como Ozick

muestra triunfante, ese «no tiene más que» es endiabladamente dialéctico. Con enorme poderío le hace decir al fantasma del gran poeta hebreo moderno Tchernichovsky[246], el paganizador: «En el Edén no hay nada más que lujuria», donde «lujuria» es una amplia metáfora que incluye la ambición que provoca las luchas agonísticas entre escritores. Estas son sin duda a las que Blake se refería con las guerras del Edén, la lucha mental que constituye la eternidad.

La introspección más profunda de Ozick hacia su propia ambivalencia en este tema es un soberbio punto de partida para la gnosis a la que condena como la religión del arte o la adoración de Molo, y se manifiesta cuando se hace a sí misma la pregunta agonística que rige el surgimiento de cualquier gran escritor: «¿Por qué nos convertimos en aquello a lo que más apasionadamente nos enfrentamos?». Su respuesta, inmensamente amarga, aparece en el párrafo final de «Usurpación (relatos de otras gentes)»:

> Únicamente Tchernichovsky y el viejo y tímido escritor de Jerusalén han ascendido. El viejo escritor de Jerusalén es una ficción, mientras musculla salmos picotea del leviatán y saca brillo a su premio Nobel con el puño de su camisa. Tchernichovsky está desnudo comiendo en la mesa de los dioses desnudos, recién afeitado esta vez, radiantes sus miembros, restituida su juventud, su sexo erecto espléndidamente, sus blancas orejas brillantes, un tipo simpático; come desaforadamente del menú celestial, y cuando el Sabbat llega (el Sabbat de los Sabbats, que florece cada siete siglos en el perpetuo Sabbat del Edén) evita como de costumbre la congregación de los fieles ante el trono y el escabel. Entonces los pequeños ídolos taciturnos de los cananitas le llaman, en la lengua de las esferas, perro judío[247].

Sería un final más efectivo, pienso, si se omitiera la última frase. Pero nada es gratuito, y la franqueza emocional de Ozick sigue siendo una de sus virtudes imaginativas, incluso si a veces hace que sus ironías dialécticas sean menos efectivas y directas.

II

Arte y fervor, la colección de ensayos de Ozick, tiene un escrito curiosamente híbrido titulado «Hacia un nuevo yidis». Su razonamiento expone de nuevo a Ozick ante una ceguera creativa en lo referente a los

dilemas, exactamente los mismos, a los que se enfrenta cualquier literatura que aspire a ser específicamente cristiana o específicamente judía:

> Con «mayormente judía» aplicado a la literatura me refiero a todo aquello que toque en lo litúrgico. Obviamente esto no se refiere únicamente a las oraciones. Se refiere a un tipo de literatura y a un tipo de percepción. Hay una diferencia crítica entre la liturgia y un poema. La liturgia se encarga de la imaginación moral recíproca y no de la imaginación lírica aislada. Un poema es una alabanza privada: conmueve el corazón particular, pero no tiene otra finalidad que la de conmover. Un poema sirve para decorar el corazón, es el arte del instante. Es lo que Yehudah Halevi llamó flores sin fruto. La liturgia es también un poema pero está concebida para tener más de una voz particular. La voz de la liturgia es coral, es una voz comunal: el eco de la voz del Señor de la Historia. La poesía rechaza el juicio y la memoria y atrapa el momento. A lo largo de toda la historia la literatura que ha perdurado para los judíos ha sido litúrgica. El judío secular es humo: cuando un judío se convierte en secular deja de ser judío. Esto es especialmente cierto en los literatos. Cuando Moisés habló y dijo que habríamos de ser un pueblo atento a lo sagrado no era tan solo un mandamiento: era una descripción y un destino[248].

Hace falta un cierto tipo de coraje moral para decir eso de que «la poesía rechaza el juicio y la memoria y atrapa el momento», pero me descorazona oír a Ozick sonando como W. H. Auden en los momentos en que más se engañaba a sí mismo:

> La encarnación, la venida de Cristo en forma de un sirviente que no puede reconocerse con los ojos del cuerpo sino tan solo con los ojos de la fe, pone punto y final a todas las aspiraciones de la imaginación para llegar a ser la facultad que decidiera qué es de verdad lo sacro y qué lo profano. Un dios pagano podrá venir a la tierra con un disfraz pero, mientras lleve puesto el disfraz, no puede pretenderse que hombre alguno lo reconozca porque no podrá hacerlo. Y sin embargo Cristo aparece exactamente igual que cualquier otro hombre y afirma que Él es el camino, la verdad y la vida, y que ningún hombre puede llegar hasta Dios padre si no es a través de Él. Tal contradicción entre la apariencia profana y la afirmación sacra deja impasible a la imaginación[249].

Tanto Ozick como Auden repiten el gran error de T. S. Eliot, que consistía y consiste en no saber ver que solo hay diferencias políticas o sociales entre literaturas supuestamente seculares y literaturas supuestamente sagradas. La secularización nunca es un proceso imaginativo, mientras que la canonización sí lo es. Las ficciones se mantienen tercamente arcaicas e idólatras, para escándalo de Eliot y Auden como piadosos cristianos, y de Ozick como piadosa judía, pero en mucha mayor medida para regocijo también de Eliot y Auden como poetas y autores dramáticos, y de Ozick como cuentista y novelista. Uno no se defiende de lo arcaico escribiendo un poema o un cuento. Más bien, en lugar de elegir una forma de adoración sacada de un cuento poético, uno intenta escribir otro cuento poético que pueda usurpar el espacio de sus precursores, su derecho a ganarse nuestra limitada y cada vez más escasa atención. Los cuentos devotos son tan dudosos como los poemas devotos, a pesar del extraño convencimiento de Flannery O'Connor al creer erróneamente que su brutal y soberbia «Un hombre bueno es difícil de encontrar» era una narración católica, o la convicción igualmente extraña de Ozick de que la salvaje y sublime «Envidia, o el yidis en América» podría llegar a ser de alguna forma una contribución a «Hacia un nuevo yidis», hacia una supervivencia que Ozick identifica nostálgica pero erróneamente con la liturgia judía.

Me gustaría insistir en que Ozick es una escritura del suficiente fuste como para ser una lectora que se llame a tantos engaños, incluso para ser una lectora que lea erróneamente las ficciones de Cynthia Ozick. Con la denuncia de lo arcaico ella se sumerge tímidamente en su elemento destructivo, sabiendo como sabe que es su daimon quien escribe las historias, y quien permite alegremente que sea Ozick, nuestra rabina y maestra, quien escriba los ensayos. Acabo de releer «Envidia, o el yidis en América» por vigésima vez o así desde que apareció por primera vez en una revista, y me sigue pareciendo una novelita tan vital, tan locamente divertida e irremediablemente trágica como me lo pareció en noviembre de 1969, hace más de dieciséis años. Si sigo vivo durante el 2009 encontraré en ella las mismas frescura y sabiduría que ahora. No hay nada en la literatura judía moderna de ficción desde Isaac Bábel que iguale al Philip Roth de *La lección de anatomía* y de «La orgía de Praga» como ejemplo de esa peculiar risa judía que nos limpia incluso si nos duele. Siempre recuerdo en concreto la escena de rechazo mutuo entre Edelshtein, poeta sin traducir, y la joven Hannah, que no lo traducirá:

La mano de Edelshtein, su parte inferior almohadillada, resplandeció al asestar el golpe.

—Tú —dijo— tú no tienes ideas, ¿qué eres?

Una brizna de sabiduría se desprendía de él, lo que los sabios decían de Job se rasgó de su lengua como si la lengua misma se estuviera pelando, *él nunca había sido, él nunca existió*.

—¡Tú no naciste nunca! ¡Tú no fuiste creada! —gritó—. ¡Déjame que te diga, un muerto te dice esto: al menos yo tengo vida, al menos yo comprendí algo!

—Muérete —dijo ella—. Moríos ya todos, viejos, ¿a qué estáis esperando? Siempre colgados de mi cuello, antes él y ahora tú, todos los de tu especie, parásitos, daos prisa y moríos.

La palma de la mano de Edelshtein le ardía; era la primera vez en su vida que había abofeteado a un niño. Se sintió como un padre. En la cara de la chica su boca se relajó, desnuda. Por rencor, en contra del instinto, evitó llevarse las manos a la magulladura. Él podía ver la forma de sus dientes, montados ligeramente unos en otros, imperfectos, vulnerables otra vez. De la rabia le empezó a gotear la nariz. Se le había hinchado el labio.

—¡Olvida el yidis! —le gritó él—. ¡Bórralo de tu cerebro! ¡Extírpalo! ¡Hazte una operación de memoria, no tienes derecho a él, no tienes derecho a un tío, a un abuelo! ¡No hubo nadie antes de ti! ¡Tú no naciste nunca, eres nada!

—¡Viejos ateos! —dijo ella—. Socialistas viejos y caducos, ¡muermos! ¡Vosotros me trajisteis a la muerte! Odiáis la magia, odiáis la imaginación, habláis de Dios y odiáis a Dios, despreciáis, aburrís, envidiáis, devoráis a la gente con vuestra edad asquerosa… caníbales, lo único que os preocupa es vuestra propia juventud. ¡Estáis acabados, ceded el paso a otros![250]

Como diálogo entre dos generaciones es magníficamente duro, con la fuerza inmanente de la visión recurrente de la realidad. Como narradora, la propia Ozick está de los dos lados y de ninguno, y como narradora nos presenta la histeria final de Edelshtein cuando vocifera todo su violentado ser en una llamada de teléfono al «Plan de Cristo: elija cinco días pagando menos», un servicio de llamadas que prefigura la Mayoría Moral[251]:

Edelshtein gritaba al teléfono: «¡Amalequita! ¡Tito! ¡Nazi! ¡El mundo entero está infestado de antisemitas como tú! ¡Por vuestra culpa los niños

se corrompen! ¡Por vuestra culpa lo he perdido todo, toda mi vida! ¡Por vuestra culpa no tengo traductor!»[252].

La gran comicidad de esta invectiva descansa sobre la insistencia, no del todo patética, de Edelshtein en que él es un auténtico representante de la declinante cultura yidis. Al igual que Malamud, Ozick captura el *pathos* humano y el *ethos* irónico de la cultura yidis en sus tragicómicos apuros. En un modo que sí le es ya auténticamente propio, ella confía en la única alianza del narrador al hacer esfuerzos por retrasar un futuro en el que los relatos ya no puedan contarse. No es esta la Alianza que ella busca celebrar, pero ello no estorba la dignidad estética de su mejor obra. Como persona ella confía en la Alianza entre Dios y su pueblo, Israel. Como escritora, confía en la alianza entre sus relatos y los relatos de otras gentes, entre su propio poder de usurpación y el poder de la tradición narrativa para absorber al narrador y renovarlo.

JOHN UPDIKE
(1932-2009)

John Updike es un maestro del estilo y cuya producción literaria ha sido vasta y variada. Puede que donde se muestre más auténtico sea en los cuentos, donde el estilo por sí mismo puede conformar un modo de visión. Ninguna novela de Updike me convence tanto como sus relatos «A&P» y «Plumas de paloma», y la razón es que el novelista contamina descaradamente sus principales narraciones largas con sus propias creencias y opiniones. Con frecuencia tales juicios y visiones son de considerable interés en sí mismos, pero distraen la atención del lector y lo apartan de los personajes, los lugares y los acontecimientos.

En «A&P» no hay distracciones y el arte de Updike tiene la sutileza de *Dublineses*, de Joyce. Sammy, de diecinueve años y con una formación y una comprensión de la sociedad muy limitadas, cae presa de una pasión por «Queenie», una joven belleza que nunca estará al alcance de alguien de su clase social. Realiza el gesto quijotesco de abandonar su trabajo en «A&P» a pesar de que «Queenie» nunca sabrá que él protestó así por la vergüenza que el encargado de la tienda le hizo pasar a ella. Updike hace ver hábilmente que la acción de Sammy es más una pose que un gesto, aunque Sammy dice: «me parece que una vez que realizas un gesto es nefasto no seguir hasta el final».

La triste realidad es que los gestos quedan para aquellos que pueden permitírselos, y Sammy no puede. A Updike se le puede elogiar con justicia su profundo análisis social en «A&P» pero el cuento, como ocurre con «Dos galanes» o «Arabia» de Joyce, es más rico imaginativamente de lo que tiende a ser el análisis social. En menos de media docena de páginas Updike condensa una vida de diecinueve años e insinúa lo poco probable que resulta que esa vida evolucione en forma alguna que le permita la satisfacción erótica con la que sueña. La economía de «A&P» y su sólida corrección verbal dan fe de un soberbio artista en el género del cuento.

RAYMOND CARVER
(1938-1988)

Yo les tengo una simpatía que no es total a los relatos de Raymond Carver, a pesar de que coincido con el parecer de críticos tan eminentes como Frank Kermode e Irving Howe en que Carver fue un maestro dentro de los límites que se impuso a sí mismo. La influencia de Hemingway en los primeros relatos de Carver fue tan abrumadora que este último escritor hizo bien en ponerse en guardia frente a Hemingway por medio de una *ascesis* que fue bastante más allá del estilo elíptico practicado por el autor de *La quinta columna*. En su última fase, Carver comenzó una evolución que dejaba atrás un arte que durante tanto tiempo se había basado en la omisión de elementos. «Catedral» es mi relato favorito de Carver, pero al lector atento le puede inducir a una cierta perplejidad por su desconcertante relación con el magnífico cuento de D. H. Lawrence, «El ciego». Es casi imposible que Carver no supiera cuánto debía «Catedral» a «El ciego», pero las influencias literarias son un laberinto y los buenos escritores pueden llegar a ser notables expertos en la represión, o en proponerse inconscientemente olvidar.

Keith Cushman fue el primero que hizo notar la deuda de Carver, que el propio Cushman denominó con el ingenioso término de «intertextualidad ciega». En el relato de Lawrence el amigo que viene de visita desde muy lejos puede ver; es el marido quien está ciego. El relato de Carver está basado en una visita que hizo un amigo ciego de Tess Gallagher, y se cierra con los celos que se apoderan del narrador por la visita:

> Y continuamos. Sus dedos apretaban los míos mientras mi mano recorría el papel. No se parecía a nada que hubiese hecho en la vida hasta aquel momento.
>
> Luego dijo:
>
> —Creo que ya está. Me parece que lo has conseguido. Echa una mirada. ¿Qué te parece?
>
> Pero yo tenía los ojos cerrados. Pensé mantenerlos así un poco más. Creí que era algo que debía hacer.
>
> —¿Y bien? —preguntó—. ¿Estás mirándolo?

Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa.

Lo sabía. Pero yo no tenía la impresión de estar dentro de nada.

—Es verdaderamente extraordinario —dije[253].

Esta conmovedora apertura hacia la alteridad queda mal parada al compararla con un pasaje paralelo de Lawrence en que el marido ciego establece contacto con el visitante aterrorizado:

—Tu cabeza parece delicada, como si fueras joven —repitió Maurice —. También tus manos. Tócame los ojos… tócame la cicatriz.

Bertie se estremecía de repulsión. Y sin embargo estaba bajo el poder del ciego, como hipnotizado. Levantó la mano y posó los dedos en la cicatriz, en los ojos con la cicatriz. De repente Maurice los cubrió con su propia mano, apretó los dedos del otro hombre contra las cuencas de sus ojos desfiguradas: temblaban hasta en su última fibra y se mecían delicada y lentamente de un lado al otro. Así permaneció durante un minuto o más, tiempo en que Bertie quedó como en un desvanecimiento, inconsciente y prisionero.

De pronto Maurice retiró la mano del hombre de su frente y la puso, sosteniéndola, en la suya.

—Dios mío —dijo— ahora sí que nos conoceremos el uno al otro, ¿no crees?

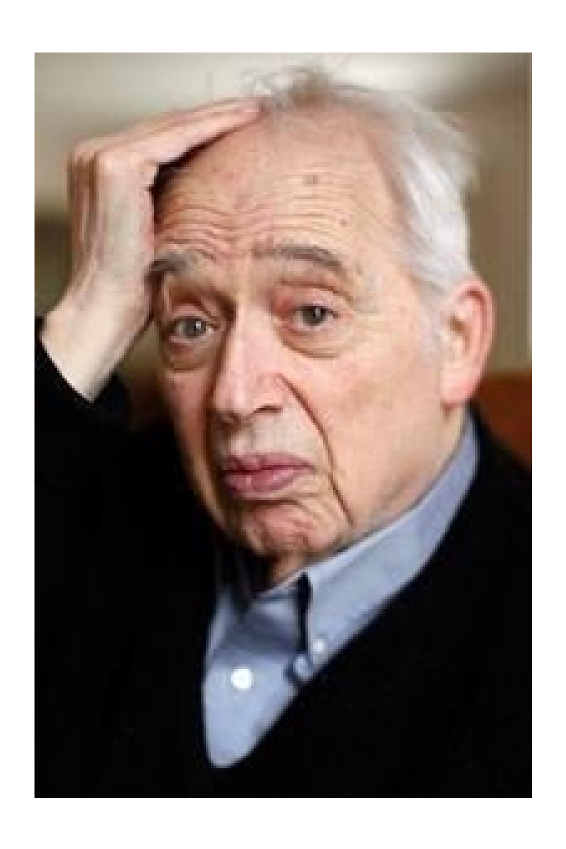
Bertie no podía contestar. Miraba sin poder hablar y paralizado por el terror, vencido por su propia debilidad. Sabía que no podía contestar. Tenía un miedo inexplicable a que el otro hombre fuera a destruirle de repente. En cuanto a Maurice, estaba realmente pleno de un amor intenso, conmovedor, la pasión de la amistad. Quizá fue esa misma pasión de la amistad lo que hizo que Bertie se retrajera.

—Estamos muy bien juntos ahora, ¿a que sí? —dijo Maurice—. Ahora sí está bien, mientras sigamos vivos, que es lo que nos interesa.

—Sí —dijo Bertie intentando por todos los medios escapar[254].

He aquí una mínima comparación que Carver no puede resistir: Lawrence es un escritor de cuentos extraordinario, exactamente del mismo nivel que Turgueniev, Chéjov, Joyce, Isaac Bábel y Hemingway. Carver, a quien puede que hayamos sobrevalorado, murió antes de poder ver realizadas las posibilidades aún mayores que su arte encerraba. En «El ciego» hay un componente homosexual, pero es secundario. El ciego Maurice está abriendo para Bertie las puertas de su interioridad solo compartida con su esposa, pero

Bertie no es capaz de soportar la intimidad: lo ha abrasado el tacto. Existe una reverberación en el relato de Lawrence que nos transporta a la alta locura del gran arte. Carver, a pesar de ser un buen artista, no es capaz de llevarnos hasta allí.



HAROLD BLOOM (Nueva York, Estados Unidos, 1930 - New Haven, Estados Unidos, 2019) fue crítico y teórico literario y profesor de Humanidades en la Universidad de Yale.

Hijo de inmigrantes judíos, estudió en Cornell y en Yale, ejerciendo posteriormente en esta última, en Harvard y en la Universidad de Nueva York como docente. Sus particulares visiones sobre la teoría y crítica literaria le han valido fama de polémico. Bloom defiende la concepción estética de la literatura, renegando contra todo tipo de estudios culturales y materialistas. También han generado controversia sus particulares visiones sobre la religión: En The Book of J (El libro de J), Bloom sugiere que la figura de Yahvé fue inventada a nivel literario por una mujer. Pero posiblemente la obra más polémica sea El canon occidental (1994), donde Bloom crea una lista de los que considera los mejores autores literarios de todos los tiempos. Además, Bloom cuestionó los conceptos de tradición e influencia con su definición de la «ansiedad de la influencia», explicando la creación literaria como una especie de pugna entre el escritor y los escritores que lo preceden y que forman parte de la tradición.

Notas

[1] El original de *Short story writers and short stories* se publicó en 2005. <<

[2] Joseph Auslander (1897-1965), poeta y novelista norteamericano. <<

[3] Felicia Dorotea Browne, de casada Hemans (1793-1835), poetisa inglesa. <<

[4] «El chico estaba en el ardiente muelle / *comiendo cacahuetes sin perder fuelle*» (N. del T.). <<

[5] Walter Horatio Pater (1839-1894), escritor e historiador del arte inglés. <<

[6] Thomas Yalden (1670-1736). <<

[7] Thomas Sprat (1635-1713). <<

[8] Wentworth Dillon, Conde de Roscommon (1630-1685). <<

[9] George Stepney (1663-1707). <<

[10] Personaje del cuento «Así se hacía en Odesa». <<

[11] «La dama de picas», en *La hija del capitán y otros relatos*, Ricardo San Vicente (trad.), Barcelona, Planeta, 1993, p. 384. <<

[12] Ibídem, pp. 413-414. <<

[13] Henry JAMES, *Hawthorne*, Nueva York, Comell University Press, 1997, pp. 144-145. <<

[14] Ibídem, pp. 65-67. <<

[15] Angelo Bartlett Giamatti (1938-1989). <<

[16] «Feathertop», en *Musgos de una vieja rectoría*, Rafael Lassaletta (trad.), Madrid, Valdemar, 1994, p. 107. <<

[17] Ibídem, pp. 107-108. <<

[18] Ibídem, p. 109. <<

[19] Ibídem, p. 110. <<

[20] Ibídem, pp. 110-111. <<

[21] Ibídem, p. 119. <<

[22] Ibídem, p. 120. <<

[23] Juego de palabras con el nombre de pila del joven Brown (N. del T.). <<

[24] «El joven Goodman Brown», en *Musgos de una vieja rectoría*, obra citada, pp. 69-70. <<

[25] Profesor en la Universidad de Yale. <<

[26] *La sirenita y otros cuentos*, Enrique Bernárdez (trad.), Madrid, Anaya, 2004, pp. 95-96. <<

[27] «Los cisnes salvajes», en *La sirenita y otros cuentos*, obra citada, pp. 153-154. <<

[28] «Tía Dolor de Muelas», en *Peiter, Meter y Peer y otros cuentos*, Enrique Bernárdez (trad.), Madrid, Anaya, 2004, p. 270. <<

[29] Ibídem. <<

[30] Robert Penn Warren (1905-1989), poeta, novelista y crítico literario norteamericano. El texto de Harold Bloom se remonta a 1985, cuatro años antes de la muerte de Warren. <<

[31] Se refiere al cuento «La caída de la Casa Usher», en *Cuentos completos*, Julio Cortázar (trad.), Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa (prols.), Fernando Iwasaki y Jorge Volpi (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 20081, pp. 319-334. <<

[32] *American hieroglyphics. The symbol of the egyptian hieroglyphics in the american renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1980. **<<**

[33] «El yo y el ello», en *Obras Completas de Sigmund Freud*, Luis López Ballesteros y de Torres (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1988, p. 2709. <<

[34] Ibídem, nota 1634. <<

[35] D. H. Lawrence, E. Greenspan, L. Vasey y J. Worthen, *Studies in classic american literature* (1923), Nueva York, Cambridge University Press, 2003, p. 75. <<

[36] *Eureka*, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 17-18. <<

[37] Ibídem, p. 15. <<

[38] Ibídem, p. 133. <<

[39] «Nota», en *Eureka*, Menchu Gutiérrez (trad.), Madrid, Valdemar, 2002, p. 181. <<

[40] John Orley Alien Tate (1899-1979), poeta y crítico estadounidense. <<

[41] «Mimesis de lo mortal y reconciliación», en *Teoría estética*, Fernando Riaza (trad.), Francisco Pérez Gutiérrez (rev.), Barcelona, Orbis / Taurus, p. 178. <<

[42] «Ligeia», en *Cuentos completos*, obra citada, p. 308. **<<**

[43] Ibídem, p. 316. <<

[44] *Relato de Arthur Gordon Pym*, Julio Gómez de la Sema (trad.), Barcelona, Planeta, 1987, p. 221. <<

[45] Edgar Allan Poe, «Marginalia», LXXXVII, en *Ensayos y críticas*, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 306-307. <<

[46] *La dama de Shalott y otros poemas*, Antonio Rivero Tavarillo (trad.), Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 27. <<

[47] Sarah Anna Robinson, de casada Lewis (1824-1880), poeta estadounidense. <<

[48] «The forsaken», en *The child of the sea and others poems*, Nueva York, G. P. Putnam, 1848. <<

[49] Hart CRANE, «Tunnel», en *The bridge*, Nueva York, H. Liveright, 1930. <<

[50] Amos Bronson Alcott (1799-1888), pedagogo y escritor estadounidense. <<

[51] William Ellery Channing (1818-1901), poeta estadounidense. <<

[52] *El capote*, Víctor Gallego (trad.), Madrid, Nórdica, 2008. <<

[53] «La mujer de Gógol», en *Invenciones*, Ángel Sánchez Gijón (trad.), Madrid, Siruela, 1991. <<

[54] *Cómo leer y por qué*, Marcelo Cohen Levis Chokler (trad.), Barcelona, Anagrama, 2005. <<

[55] «El bosque y la estepa», en *Memorias de un cazador*, Natalia Ujánova (trad.), Madrid, Cátedra, 2007, pp. 452-453. <<

[56] «El bosque y la estepa», obra citada, pp. 455-456. <<

[57] Ibídem, p. 457. <<

[58] Edmund Spenser (1552-1599), poeta inglés. <<

[59] John Bunyan (1628-1688), escritor y predicador inglés. <<

[60] «Benito Cereno», en *Bartleby, el escribiente, Benito Cereno, Billy Bud*, Julia Lavid (trad.), Madrid, Cátedra, 2007, p. 207. <<

[61] Richard Henry Dana (1815-1882), escritor y abogado estadounidense. <<

[62] Henry Ward Beecher (1813-1887), clérigo congregacionista estadounidense. <<

[63] «El campanario», en *Cuentos completos*, Miguel Temprano García (trad.), Barcelona, DeBolsillo, 2008, pp. 204-205. <<

[64] «Aforismo 32», en *Cuadernos en octavo,* seguidos de *Reflexiones sobre el pecado, el sufrimiento, la esperanza y el verdadero camino,* Carmen Gauger (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1999. <<

[65] «Escritos póstumos», 39, en *Narraciones y otros escritos. Obras completas* III, Adan Kovacsics (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 845. <<

[66] «Aforismo 18», de «Escritos póstumos», 28, en *Narraciones y otros escritos. Obras completas*, Joan Parra Contreras (trad.) obra citada, p. 665. <<

[67] «Durante la construcción de la muralla china», de «Escritos póstumos», 20, en *Narraciones y otros escritos. Obras completas*, Joan Parra Contreras (trad.) obra citada, p. 535. <<

[68] Ibídem. <<

[69] «El campanario», obra citada, p. 206. <<

[70] «El campanario», obra citada, pp. 222-223. <<

[71] Ibídem, p. 224. <<

[72] Hart CRANE, «The broken tower», en *An anthology of the younger poets*, Filadelfia, Centaur Press, 1932, pp. 1-8. <<

[73] *Alicia en el País de las Maravillas*, Mauro Armiño (trad.), Madrid, Valdemar, 1998, p. 82. <<

[74] Ibídem, p. 102. <<

[75] *Speak gently* (1849), poema de David Bates (1809-1870), poeta estadounidense. <<

[76] *Alicia en el País de las Maravillas*, obra citada, p. 104. <<

[77] *Alicia en el País de las Maravillas*, obra citada, pp. 104-106. <<

[78] Lionel Trilling (1905-1975), crítico literario estadounidense. <<

[79] William Empson (1906-1984), poeta y crítico literario inglés. <<

[80] William Empson, «The child as swain», en *Some versions of Pastoral*, Nueva York, New Directions Publishing, 1974, p. 293. <<

[81] Algemon Charles Swinbume (1837-1909), poeta inglés. <<

[82] *Alicia en el País de las Maravillas*, obra citada, p. 179. <<

[83] *Al otro lado del espejo*, Mauro Armiño (trad.), Madrid, Valdemar, 1998, p. 369. <<

[84] Ibídem, pp. 273-275. <<

[85] Ibídem, p. 276. <<

[86] Ibídem, p. 308. <<

[87] Ibídem, p. 314. <<

[88] Ibídem, p. 315. <<

[89] *Al otro lado del espejo*, obra citada, pp. 343-347. <<

[90] Ibídem, pp. 347-348. <<

[91] James M. Cox, *Mark Twain: The fate of humor*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1966. <<

[92] Wallace Stevens, «The poems of our climate», en *Parts of a world* (1942).
<<

[93] Charles Eliot Norton (1827-1908), escritor y crítico de arte estadounidense. <<

[94] Bemard Berenson (1865-1959), escritor estadounidense experto en arte. <<

[95] Henry JAMES, *Literary criticism: essays on literature, american writers, english writers*, Nueva York, Library of America, 1984, pp. 253-255. <<

[96] Henry JAMES, «The historie Values», en *Collected travel writings: Great Britain and America*, Nueva York, Library of America, 1993, pp. 571-572. <<

[97] Isabel Archer es la protagonista de la novela de Henry James *Retrato de una dama* (1881). <<

[98] Lewis Lambert Strether es el protagonista de la novela de Henry James *Los embajadores* (1903). **<<**

[99] Henry JAMES, «El alumno», en *Relatos*, Eduardo Lago (trad.), Madrid, Cétedra, 2005, pp. 170-171. <<

[100] Harold GODDARD, *The meaning of Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1965. <<

[101] Lev SHESTOV, *All things are possible and penultimate words and other essays*, Athens, Ohio University Press, 1977, p. 119. <<

[102] *Juventud*, Vicente Muñoz Puelles (trad.), Madrid, Anaya, 2003, pp. 45-46. <<

[103] Ian Watt (1917-1999), crítico literario e historiador de literatura inglesa en la Universidad de Stanford. <<

[104] Darl Bundren es un personaje de la novela de William Faulkner *Mientras agonizo* (1930). <<

[105] E. M. Forster, *Abinger harvest*, Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1936, p. 138. <<

[106] James Grover Thurber (1894-1961), escritor y caricaturista estadounidense. <<

[107] *El corazón de las tinieblas*, Araceli García Ríos e Isabel Sánchez Araujo (trads.), Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 114. <<

[108] Sir John Frank Kermode (1919), crítico literario inglés. <<

[109] Benjamin Franklin Norris (1870-1902), novelista estadounidense. <<

[110] «A municipal report», en *Selected stories frorn O. Henry*, Nueva York, Odyssey Press, 1922, pp. 224 y siguientes. <<

[111] «Cuarto amueblado», en *Cuentos de Nueva York*, León Mirlas (trad.), Madrid, Espasa, 2008, p. 122. <<

[112] Rudyard KIPLING, «Literatura», en *Writings on writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 49. <<

[113] Walter Pater, *The renaissance: Studies in art and poetry* (1868), Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 152. <<

[114] Rudyard KIPLING, «Literatura», obra citada, p. 153. <<

[115] «La iglesia que había en Antioquía», en *Relatos*, Catalina Martínez (trad.), Barcelona, Acantilado, 2008, p. 745. <<

[116] «Mary Postgate», en *Relatos*, obra citada, p. 609. <<

[117] «El gato que iba solo», en *Obras escogidas*, M. Manent (trad.), Madrid, Aguilar, 1958, pp. 513-514. <<

[118] Irving Howe (1920-1993), crítico literario estadounidense. <<

[119] «El rastro de la presa», en *Colmillo blanco*, José Novo Cerro (trad.), Madrid, Bruño, 2008, pp. 10-11. <<

[120] Stephen CRANE, «The open boat», en *The red badge of courage and four stories*, Nueva York, Signet Classic, 1997, p. 160. <<

[121] Ibídem, pp. 203-204. <<

[122] «The blue hotel», en *The red badge of courage…*, obra citada, p. 189. <<

[123] Mary Louise Hubachek Reynolds (1891-1950), escritora estadounidense.
<<

[124] William Hugh Kenner (1923-2003), crítico literario canadiense. <<

[125] «Los muertos», en *Dublineses*, Guillermo Cabrera-Infante (trad.), Madrid, Alianza Editorial, p. 209. <<

[126] Ibídem, p. 212. <<

[127] Milena Jesenská (1896-1944), escritora, periodista y traductora checa. <<

[128] *I am a memory come alive: autobiographical writings*, Nueva York, Schocken Books, 1974, p. 251. <<

[129] «Aforismo 32», en *Cuadernos en octavo,* obra citada. **<<**

[130] *Diarios*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 659. <<

[131] Ibídem. <<

[132] Ibídem, pp. 659-660. <<

[133] Rabi Isaac Luria Ashkenazi (Jerusalén 1534 - Safed 1572), rabino y cabalista. <<

[134] Nathan Benjamín ben Elisha ha-Levi Ghazzati o Nathan de Gaza (1643-1680), teólogo hebreo. <<

[135] Sabbatai Zvi (1626-1676), rabino judío. <<

[136] Jacob Frank (1726-1791), pretendiente judío a la mesianidad en la línea de Sabbatai Zvi. <<

[137] Moisés de León (hacia 1250-1305), filósofo judío y rabino español. <<

[138] Moisés Cordovero (1522-1570), cabalista y pensador místico judío. <<

[139] Erich Heller (1911-1990), ensayista y crítico literario inglés. <<

[140] Yehudah Ben Samuel Halevi (hacia 1070-1141), filósofo y médico judío español. <<

[141] «Escritos póstumos», 19, en *Obras completas* III, Joan Parras Contreras (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 518. <<

[142] Ibídem, pp. 518-519. <<

[143] Bloom parece recurrir a la memoria, que le falla, y mezcla distintos fragmentos de la serie «El cazador Gracchus». Este podría corresponder al «no te rías» del fragmento que comienza «¿Cómo es eso, cazador Gracchus?», de «Escritos póstumos», 21, en *Obras completas* III, obra citada, pp. 536-537. <<

[144] «Escritos póstumos», 19, en Obras completas III, obra citada, pp. 519-520. <<

[145] Jan Hendrik van den Berg (1914-), psiquiatra holandés. <<

[146] «Escritos póstumos», 19, en *Obras completas* III, obra citada, p. 159. <<

[147] Heinz Politzer (1910-1978), escritor y crítico literario estadounidense, de origen austríaco. <<

[148] Heinz POLITZER, *Franz Kafka, parable and paradox*, Nueva York, Comell University Press, 1965, p. 87. <<

[149] «La preocupación del padre de familia», en *Obras completas* III, Juan José del Solar (trad.), obra citada, p. 203. <<

[150] Wilhelm Emrich (1909-1998), crítico literario alemán. <<

[151] «La preocupación del padre de familia», obra citada, p. 203. <<

[152] «La preocupación del padre de familia», obra citada, p. 204. <<

[153] «Negación», «respuesta negativa» (N. del T.). <<

[154] «13 de enero de 1922», en *Diarios*, obra citada, p. 673. <<

[155] «Escritos póstumos», 26, en *Obras completas* III, obra citada, p. 616. <<

[156] Ernst PAWEL *The nightmare of reason: a life of Franz Kafka*, Gordonsville, Farraz, Straus, Giroux, 1984. <<

[157] «Sobre la cuestión de las leyes», de «Escritos póstumos», 32, en *Obras completas* III, Adan Kovacsics (trad.), obra citada, p. 715. <<

[158] Elisha ben Abuyah (siglo I d. C.), rabino judío. **<<**

[159] «Sobre la cuestión de las leyes», obra citada, p. 716. <<

[160] Ibídem. <<

[161] Ibídem. <<

[162] Ibídem, pp. 716-717. <<

[163] «Josefina la cantante o El pueblo de los ratones», en *Obras completas* III, Juan José del Solar (trad.), obra citada, p. 268. <<

[164] Yosef Hayim Yerushalmi (1932-), escritor estadounidense, investigador de la historia y la cultura judías. <<

[165] Wilella Sibert Cather (1873-1947), más conocida como de Willa Cather, escritora estadounidense. <<

[166] «Judas en flor», en *Cuentos completos*, Horacio Vázquez Rial (trad.), Barcelona, DeBolsillo, 2009, p. 140. <<

[167] Ibídem, p. 148. <<

[168] María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA, *Poesía y teatro de T. S. Eliot*, Ciudad de México, UNAM, 1991, p. 131. <<

[169] «Introducción al narcisismo», en *Obras completas de Sigmund Freud*, Luis López Ballesteros y de Torres (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1988, pp. 2025-2026. <<

[170] Ibídem, p. 2026. <<

[171] «Judas en flor», obra citada, p. 136. <<

[172] Ibídem, p. 141. <<

[173] *Lonely voice, a study of the short story*, Cleveland, World Pub. Co., 1963. <<

[174] En W. HENDRICK y G. HENDRICK, *Katherine Anne Porter*, Michigan, Twayne Publishers, 1988, p. 108. <<

[175] «Así se hacía en Odesa», en *Cuentos de Odesa y otros relatos*, José Fernández Sánchez (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 29. <<

[176] Zeev (Vladimir) Jabotinsky (1880-1940), líder sionista, escritor, traductor, orador, periodista y militar ruso. <<

[177] El Irgún Zevai Leumi fue una organización paramilitar sionista que operó durante el Mandato Británico de Palestina, entre los años 1931 y 1948. <<

[178] Jaim Najman Bialik (1873-1934), poeta judío. <<

[179] Mendele Mocher Sforim (1836-1917), escritor judío. <<

[180] Lionel TRILLING, *Beyond culture: essays on literature and learning,* Nueva York, Viking Press, 1968, p. 128. <<

[181] «El rey», en *Cuentos de Odesa*, obra citada, p. 17. <<

[182] «Así se hacía en Odesa», obra citada, p. 27. <<

[183] «Biografía de Matvei Rodionich Pavlichenko», en *Caballería roja*, José M.ª Güell (trad.), Barcelona, Barral Editores, 1970, pp. 112-113. <<

[184] «Berestechko», en *Caballería roja*, obra citada, pp. 129-130. <<

[185] «El rey», en *Cuentos de Odesa*, obra citada, p. 18. <<

[186] Ibídem, p. 19. <<

[187] «El jefe de la segunda brigada», en *Caballería roja*, obra citada, p. 99. <<

[188] «Guedali», en *Caballería roja*, obra citada, p. 72. <<

[189] «El rabino», en *Caballería roja*, obra citada, p. 81. <<

[190] «El hijo del rabino», en *Caballería roja*, obra citada, pp. 214-215. <<

[191] «La sal», en *Caballería roja*, obra citada, pp. 136-137. <<

[192] «El fin del asilo», en *Cuentos de Odesa*, obra citada, pp. 79-80. <<

[193] «Así se hacía en Odesa», en *Cuentos de Odesa*, obra citada, pp. 29-30. <<

[194] Harold BLOOM, *American fiction 1914-1945*, Nueva York, Chelsea House Publishers, 1986, p. 12. <<

[195] *Barn burning*, Nueva York, Doubleday, Doran & Co. Inc., 1939. <<

[196] «Canto a mí mismo», 6, en *Hojas de hierba*, Manuel Villar Raso (trad.), antología bilingüe, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 63. <<

[197] «Canto a mí mismo», 33, en *Hojas de hierba*, obra citada, pp. 143-145. <<

[198] Hemingway murió el 2 de julio de 1961 a causa de un disparo de escopeta. <<

[199] *Adiós a las armas*, Carlos Pujol (trad.), Barcelona, Seix Barral / RBA Summa Literaria, 1985, p. 494. <<

[200] «El viejo en el puente», en *Cuentos completos*, Damián Alou (trad.), Barcelona, Lumen, 2007, p. 108. <<

[201] Nelson Algren (1909-1981), escritor estadounidense. <<

[202] «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Obras completas* II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 19. <<

[203] «La muerte y la brújula», en *Obras completas* II, obras citada, p. 99. <<

[204] «Nathaniel Hawthorne», en *Obras completas* II, obra citada, p. 268. <<

[205] Eudora Alice Welty (1909-2001), escritora y fotógrafa norteamericana. <<

[206] Harold BLOOM, *Eudora Welty*, Nueva York, Chelsea House Publishers, 2006, p. 7. <<

[207] Edward Flanders Robb Ricketts (1897-1948), biólogo marino, ecologista y filósofo norteamericano. <<

[208] «The Chrysanthemums», en *The long valley*, Nueva York, Penguin Classics, 1995, p. 2. <<

[209] Eudora Welty, *One writer’s beginnings*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 89. <<

[210] Eudora Welty, *The collected stories*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p. 189. <<

[211] Ibídem, p. 191. <<

[212] Ibídem, p. 192. <<

[213] Ibídem, p. 194. <<

[214] Ibídem, p. 196. <<

[215] Ibídem, p. 198. <<

[216] Harold BLOOM, *Eudora Welty*, obra citada, p. 7. <<

[217] Ibídem, p. 7. <<

[218] Eudora WELTY, *The collected stories*, obra citada, p. 486. <<

[219] Ibídem, p. 493. <<

[220] Ibídem, p. 494. <<

[221] Harold BLOOM, *Eudora Welty*, obra citada, p. 10. <<

[222] *Las ciudades invisibles*, Aurora Bernárdez (trai), Madrid, Siruela, 1998, p. 21. <<

[223] «Las ciudades y la memoria» 2, en *Las ciudades invisibles*, obra citada, p. 23. <<

[224] «Las ciudades y el deseo», 1, en *Las ciudades invisibles*, obra citada, p. 24. <<

[225] «Las ciudades y el deseo», 2, en *Las ciudades invisibles*, obra citada, p. 27. <<

[226] *Las ciudades invisibles*, obra citada, p. 42. <<

[227] Ibídem, p. 100. <<

[228] Ibídem, p. 169. <<

[229] «La aventura de un automovilista», en *Los amores difíciles*, Aurora Bernárdez (trad.), Barcelona, RBA/Tusquets, 1995, pp. 156-157. <<

[230] *El caballero inexistente*, Esther Benítez (trad.), Madrid, Siruela, 1998, pp. 58-59. <<

[231] Ibídem, p. 126. <<

[232] Flannery O’Connor, *Los profetas*, José Luis Giménez-Frontín (trad.), Barcelona, Lumen, 1986, p. 11. <<

[233] Ibídem, p. 251. <<

[234] Sally FITZGERALD, «Introduction», en *Three by Flannery O'Connor: wise blood; the violent bear it away; everything that rises must converge*, Nueva York, Signet Classic, 1983, p. XX. <<

[235] El título original de la novela *Los profetas* es *The violent bear it away*, algo así como «Los violentos se lo llevan». <<

[236] Harold BLOOM, *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Margarita Valencia Vargas (trad.), Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 682-683. <<

[237] «Un hombre bueno es difícil de encontrar», en *Cuentos completos*, Marcelo Covián (trad.), Barcelona, Lumen, 2006, pp. 211-212. <<

[238] Jefferson Humphries (1955-), escritor estadounidense, profesor de literatura comparada en la Louisiana State University. <<

[239] «Una vista del bosque», en *Cuentos completos*, Vida Ozores (trad.), obra citada, pp. 540-541. <<

[240] Harold BLOOM, *Twenieth-century american literature,* Nueva York, Chelsea House Publishers, 1985 pp. 2880. <<

[241] «Revelación», en *Cuentos completos*, obra citada, pp. 773-774. <<

[242] Flannery O'CONNOR, *Collected works*, Nueva York, Library of America, 1988, p. 817. <<

[243] Cynthia OZICK, *Bloodshed and three novellas*, Nueva York, Knopf, 1976, p. 7. <<

[244] Ibídem, p. 9. <<

[245] Geoffrey CHAUCER, «La despedida del autor», en *Cuentos de Canterbury*, Pedro Guardia Massó (trad.), Madrid, Cátedra, 1997, p. 627. <<

[246] Shaul Tchernichovsky (1875-1943), poeta judío de origen ruso. <<

[247] William GOLDING y Harold BLOOM, *Cynthia Ozick*, Nueva York, Chelsea House Publishers, 1986, p. 3. <<

[248] Cynthia OZICK, *Art & ardor: essays*, Nueva York, Knopf, 1983, p. 169. <<

[249] William GOLDING y Harold BLOOM, *Cynthia Ozick*, obra citada, p. 5. <<

[250] Cynthia OZICK, *A Cynthia Ozick reader,* Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 61. <<

[251] La Mayoría Moral (Moral Majority) fue una organización política fundada a finales de los años setenta en Estados Unidos bajo el auspicio de un *lobby* cristiano evangelista. Fue disuelta en 1989. <<

[252] Cynthia OZICK, *A Cynthia Ozick reader*, obra citada, p. 63. **<<**

[253] «Catedral», en Catedral, Benito Gómez Ibáñez (trad.), Barcelona, Anagrama, 2002, p. 205. <<

[254] D. H. LAWRENCE, *England, my England*, Teddington, Echo Library, 2006, p. 50. <<